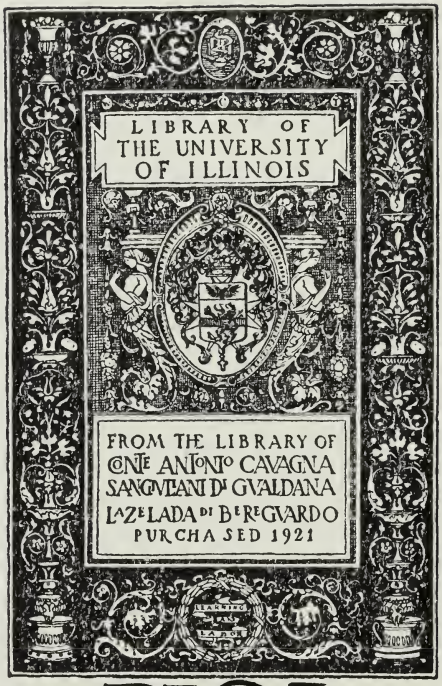

LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
FROM THE LIBRARY OF
CONTE ANTONIO CAVAGNA
SANGUILANI DI GUALDANA
LAZELADA DI BEREGUARDO
PURCHASED 1921

759.5
M81wI

CENTRAL CIRCULATION BOOKSTACKS

The person charging this material is responsible for its renewal or its return to the library from which it was borrowed on or before the **Latest Date** stamped below. **The Minimum Fee for each Lost Book is $50.00.**

Theft, mutilation, and underlining of books are reasons for disciplinary action and may result in dismissal from the University.

TO RENEW CALL TELEPHONE CENTER, 333-8400

UNIVERSITY OF ILLINOIS LIBRARY AT URBANA-CHAMPAIGN

DEC 18 1994

DEC 11 1994

JUL 14 1997

When renewing by phone, write new due date below previous due date. L162

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

http://archive.org/details/leoperedeimaestr00more

LE OPERE DEI MAESTRI ITALIANI

BOLOGNA: TIPI DI NICOLA ZANICHELLI MDCCCLXXXVI.

LE OPERE
DEI MAESTRI ITALIANI
NELLE GALLERIE DI MONACO, DRESDA E BERLINO

SAGGIO CRITICO

DI

JVAN LERMOLIEFF
Giovanni Morelli

TRADOTTO DAL RUSSO IN TEDESCO

PER CURA DEL

DOTT. GIOVANNI SCHWARZE

E DAL TEDESCO IN ITALIANO

DALLA BARONESSA DI K..... A.....

BOLOGNA
NICOLA ZANICHELLI
1886

Proprietà letteraria.

759.5
M81wI

DUE PAROLE DI DICHIARAZIONE DELL' AUTORE

Egregio Signor Zanichelli,

Prima ch' Ella esponga dietro la vetriera del suo negozio questo mio libro tradotto in italiano voglia permettermi di ripetere qui in pubblico a Lei ciò ch' io ebbi a dire in privato tanto alla gentilissima traduttrice quanto al defunto di Lei Signor padre, ed è che a me il pensiero di presentare a lettori italiani questo povero libro non mi pareva punto felice. Il tiro mi fu fatto da un carissimo amico e, come ciò suole sempre accadere, colle migliori intenzioni del mondo; riconfermando, senza pensarvi, il detto del prigioniero veneziano: dagli amici mi salvi Iddio, che dai nemici mi salverò io. Fu lui, che, a mia insaputa, indusse una distinta Signora alemanna, da parecchi anni dimorante in Roma, a sobbarcarsi ad un siffatto lavoro, il quale, se è sempre ingrato e noioso, doveva di necessità riescire doppiamente duro e uggioso a chi, come lei, era straniera e poco famigliare della lingua italiana. E, allorquando la cosa venne a mia cognizione, l' opera era già bell' e avviata, ed a me sarebbe parso scortesia suprema il voler fermare la mano della gentile e generosa traduttrice.

908117

LIBRARY

Le ragioni principali, per le quali a me pareva che un libro, qual' è questo mio catalogo « ragionato, » non avesse in verun modo ad essere tradotto in italiano, erano, non che il valor suo assai problematico, la non curata sua forma, la quale, se poteva appena essere accettata dal numeroso stuolo di giovani studiosi alemanni, infervorati dell' arte italiana, doveva di necessità riescire più che uggiosa ad un popolo, come l' italiano, di gusto finissimo e, nella presentazione d' un libro, osservatore rigorosissimo delle forme. Per l' Italia adunque questo libro andava rifatto di pianta, sostituendo esempi presenti ad esempi lontani, e, per di più, cominciando col ripetere certe cose preliminari che pubblicai molti anni addietro in altri scritti da me diretti agli studiosi alemanni. Se non che per sottoporsi ad opera di sì lunga lena bisognava essere animato dalla persuasione di trovar chi vi legga, e questa persuasione io non l' ho mai avuta.

Per queste ed altre ragioni non poche e non brevi a dire, il desiderio mio sarebbe stato che questo libro fosse rimasto unicamente di là dai monti.

Ora è troppo tardi per fare siffatte considerazioni ed a me non resta dunque che di augurare a Lei, egregio editore, che le conseguenze del passo da Lei fatto sieno diverse da quelle che sono, pur troppo, ne' convincimenti miei.

Mi creda coi sensi di affettuosa stima suo devotissimo

IVAN LERMOLIEFF.

Bologna, 25 Settembre 1885.

PREFAZIONE

Stavo in Siena, quasi al termine de' miei studi artistici in quella città, e nel punto di partire per visitare il non lontano Monteoliveto maggiore; e mi godeva l'animo nel pensiero di ravvivare lo spirito mio alla vista degli stupendi affreschi del Signorelli e del Sodoma, e col mezzo di quei due grandi artisti sempre meglio approfondirmi nella storia dell'arte italiana — quando, inaspettatamente, mi giunge una lettera, che mi richiama alla santa Russia, alla mia terra natale. Erano i miei amici che in quella mi rimproveravano della mia lunga dimora nel Mezzogiorno, in paesi di putridi costumi, anzichè affrettarmi a prender parte alla « lotta della moderna civiltà » (Kulturkampf), che si era ormai accesa anco nella patria nostra.

Fu acerbo il rimprovero, lo confesso, ma non del tutto immeritato, e perciò mi affrettai a riprendere il volo verso il nord.

Bensì, francamente lo dichiaro, mi parve duro di lasciare il bel sole d'Italia, di separarmi da quei

luoghi, dove alla fin fine si vive con tanta libertà, più presto di quello avrei desiderato e di quanto lo avrebbe richiesto il mio tirocinio nella scienza dell'arte. Ma in fin dei conti la scienza umana non si compone che di frammenti e confortavami il pensiero, che in ogni caso siamo sempre in tempo a levarci il gusto di ricomporli insieme.

Passate le Alpi non potei trattenermi dal consacrare una visita alle Gallerie di Monaco, di Dresda e di Berlino. Eran già corsi molti anni da che non avevo più visitate quelle tre fra le più interessanti collezioni di capo lavori artistici; e mi rallegravo quindi di potere in quelle saggiare le cognizioni raccolte in Italia intorno alla storia dell' arte.

Era appunto allora scoppiata la lotta nella penisola dei Balcani, onde, per iscusare in faccia a me stesso la mia assenza, mi consolavo col pensiero, che in sostanza la « lotta per la civiltà » poteva combattersi dovunque, e che nelle stesse Gallerie di quadri si possano facilmente trovare teste di Turchi da sciabolare. E così rassicurata la coscienza, almeno in parte, mi misi al lavoro.

I miei « appunti e le mie osservazioni critiche » non pretendono punto a perfezione. Queste note sono gettate giù dinanzi al quadro, *currenti calamo,* e nella loro origine senz'alcuna intenzione di pubblicarle. Ed anzi io stesso sono convinto che questi miei giudizi, spesso assai temerari, non abbiano ad essere riguardati come definitivi.

Giunto a Pietroburgo mi venne fatto di far conoscere ad un vecchio ed assennato amico alcuni degli appunti critici del mio libricino, ed egli, come è solito degli amici, mi sollecitò con insistenza di volerli pubblicare, riputandoli profittevoli per coloro che si fosserò voluti iniziare negli studi sull' arte.

Io per altro gli fece intendere che non avevo la benchè minima voglia di porre il mio amor proprio ad un tal cimento, mentre i miei noiosi esercizi da scolaro mi avrebbero potuto rendere ridicolo presso i vantati amatori e cultori dell' arti.

Ma il mio amico non si diede per vinto. Ridicolo! replicava egli con paterna benevolenza, ridicolo è il nano, che per darsi l' aria di gigante china la testa quando passa a traverso la porta della città; ma tu non sei di quelli che voglion darsi l' aria di grand' uomini. Potrà benissimo accadere ciò che tu mi opponi, cioè che nella dottissima Berlino, e a Parigi e a Londra si sappia già da lungo tempo e molto meglio tutto quello che da te si dice, e che quindi gli eruditissimi signori di quelle metropoli guarderanno forse dall' alto al basso e con sorriso di compassione i tuoi studi critici. Ma, siccome è probabile che quei pezzi grossi non leggeranno il tuo libro, per questa parte puoi stare di buon animo. Tu invece dedicherai più utilmente codesti studi ai giovani tuoi compatriotti, i quali, prima di mettersi allo studio della storia dell' arte, devono imparare la grammatica della lingua artistica, e a me pare che i tuoi studi preliminari,

fatti con tanta perseveranza e serietà, non debbano riuscire affatto inutili per quei giovani, novizi e senza prevenzioni; essendo fuor di dubbio, che in tutti i rami del sapere è necessario che la pratica vada di pari passo con la teoria e che questa anzi debba formarsi su quella; imperocchè le cose, che osserviamo, avendo già nell'animo un preconcetto, non ci appaiono nel vero esser loro. E perciò, prima di pretendere di abbracciare in tutto il suo complesso la storia di una scuola artistica, occorre di avere imparato come si abbia a riguardare la singola opera d'arte, per essere prima di tutto in grado di dire se essa sia genuina o falsa, se nata in questo o quel paese, se appartenente a questa o a quella scuola e finalmente se di questo o quel maestro. Nè bisogna, sopra tutto, dimenticare che quello che più vivamente c'interessa in un'opera d'arte è l'artista stesso che vi si trova dentro. — Questi e simili ragionamenti del mio amico di Pietroburgo mi scossero ma non valsero però a convincermi dell'utilità di una tale pubblicazione, onde, senza seguirne il consiglio, partii sollecitamente per ritirarmi in una campagna a Gorlow, nelle vicinanze di Casan, dove era atteso da molto tempo.

Ma ecco, che pochi giorni dopo il mio arrivo ricevo una visita veramente inaspettata. Mi si annunziano due signori di una certa età, che io non conoscevo affatto: l'uno, alto della persona coi capelli lunghi e biondi e coi zigomatici molto rilevati; l'altro, piccolo, di pel nero e mani grandissime. Con infinita cortesia essi

mi dissero, che, avendo saputo dai giornali il mio ritorno in patria, si erano preso la libertà di venirmi a trovare, perchè, sapendo che io mi era molto occupato e in Germania e in Italia di studi intorno alle belle arti, premeva loro assai di conoscere la mia opinione su diversi punti. Risposi che veramente non mi sentiva in grado di dar consigli ad alcuno, ma pur tuttavia avrei risposto come meglio potessi alle interrogazioni loro, amando di far cosa gradita a miei dîletti compatriotti.

Il maggiore d'età, il biondo, di razza slava, cominciò allora francamente a dirmi che per molti anni egli aveva buscato il suo pane facendo il corrispondente politico e letterario di diversi giornali, tanto paesani che stranieri, ma che oggimai egli era stufo di logorar l'ingegno ed il tempo in un lavorìo tanto ingrato quanto infecondo; e molto più che nel momento a fare lo scrittore politico in Russia conveniva andar molto cauti; ma siccome ormai egli era conosciuto universalmente per il suo bello stile, così intendeva d'ora innanzi scrivere sulle belle arti e principalmente sulla storia della civiltà, tanto più che nel momento il gusto per tal genere di studi cominciava ad assaporarsi anche dalla società russa. E per principiare egli avea pensato di scrivere una storia della civiltà del popolo italiano in istile piano e adatta agli uomini di mezzana cultura. Siccome però il suo scopo principale era di dimostrare con chiarezza come tutta la civiltà dell'Europa moderna sia derivata dalle razze slave,

perciò mi pregava di avere la gentilezza di indicargli, secondo il mio parere, le fonti migliori e più copiose per un libro di tal natura.

Una bella, bellissima impresa! dissi io al patriota, approvando col moto del capo, e rivolgendomi al suo compagno, uomo di sangue tartaro. Questi mi fece intendere dal canto suo, che aveva imparato la pittura col fare il riquadratore delle stanze, ma che quest'arte nell'impero russo al giorno d'oggi aveva poca fortuna, nè bastava più per procacciarsi la vita; per la qual cosa anch'egli aveva pensato di applicarsi alla letteratura artistica, venuta in gran moda anche in Casan; soggiunse che aveva già fatto stampare in una rivista del Lunedì molto letta uno scritto abbastanza lungo sopra Michelangelo, scritto che aveva fatto gran chiasso. Ora pertanto desiderava di occuparsi particolarmente di Leonardo da Vinci e di Raffaello, e, col tempo, darebbe poi opera ad una storia delle belle arti in Italia, per la quale impresa disse di essersi già assicurato l'editore. Mi pregava quindi a volergli favorire i titoli delle opere principali sulla storia dell'arte italiana, che più gli potrebbero giovare. « Ella conosce bene la lingua italiana » mi permisi timidamente di domandare a quell'uomo intrepido. « No, » mi rispose un po' sconcertato da questa mia domanda a bruciapelo « l'italiano non lo conosco, ma capisco il tedesco, il finnico e anche un pochino il francese. »

Non potei fare a meno di ridere dentro di me, e di cuore, tanto del preteso storico della civiltà quanto

dell' improvvisato scrittore della storia dell' arte; mi ristrinsi un poco nelle spalle e alla meglio congedai costoro che volevano illudersi. Ma ciò, che non aveva potuto sul mio animo produrre le sollecite esortazioni dell' amico di Pietroburgo, lo produsse questa visita, e parvemi di scorgere, e ripensando mi persuasi a poco a poco, ch' esso non avesse forse tutti i torti, e così nacque la risoluzione di pubblicare questi miei studi critici.

Però sono già più che mai persuaso, che la mia parola franca e forse un po' troppo ardita, con cui talvolta mi permetto soffiare un certo freddo alito di dubbio su quello che i vecchi e novi S.S. Padri dell' arte hanno già sentenziato, possa suscitarmi contro una vera tempesta da non farmi sicuro che sul mio capo non cadano tutti i fulmini dei loro anatemi. Nondimeno ho fede che lo sdegno di questa brava gente non possa giungere a stritolarmi affatto. Io ritengo essere il dubbio metodico il fondamento d' ogni sapere; le opinioni cambiano col passare dell' età, gli errori e pregiudizi sorgono e cadono, e insomma ogni più modesto tentativo fatto per movere un passo in traccia del vero ha in se qualche merito.

Fra i più rimarchevoli ed estesi compendi sulla pittura in Italia sono incontestabilmente: *A new History of Painting in Italy,* in tre volumi, Londra 1866, colle continuazioni: *A History of Painting in North-Htaly* (1871), in due volumi, di I. A. Crowe e G. B. Cavalcaselle; e *Tiziano, la sua vita ed i suoi*

tempi, di G. B. Cavalcaselle e I. A. Crowe, in due volumi, 1877. Questi sette volumi sono generalmente noti all' Europa civile e formano il fondamento degli studi sulla pittura italiana, non soltanto in Inghilterra, in Germania e in Francia, ma anche in Russia. L' opera contiene i risultamenti di tutte le ricerche speciali, è compilata con grande diligenza ed è per la erudizione letteraria assai commendevole. Inoltre ha sopra le altre storie dell' arte italiana questo vantaggio di non essere scritta da una persona sola, ma da due ingegni gemelli, dei quali l' uno appartiene alla razza teutonica, l' altro alla latina; e di tal guisa si evita il pericolo dei giudizi esclusivi, che un autore solo può difficilmente cansare, e quello altresì di prevenzioni nazionali.

Non è quindi da meravigliare se codesto lavoro gode dappertutto grande rinomanza, e se i giudizi degl' illustri autori sopra le opere d' arte italiane sono considerati generalmente come definitivi. Però, mentre io riconosco ampiamente i pregi che adornano gli scritti dei signori Crowe e Cavalcaselle, mi è d' uopo confessare che, in non pochi casi, la mia opinione si diversifica dalla loro, e su questa differenza di opinioni è fondata la capitale ragione di questi studi critici.

La origine di queste discrepanze, se io non m' inganno, dipende dalla differenza nel metodo di osservazione; imperocchè su questo punto io non vado d' accordo coi due famosi critici. I miei apprezzamenti e i miei giudizi sopra i singoli pittori derivano asso-

lutamente dallo studio fatto su le opere loro, dico di tutte quelle che mi fu possibile di esaminare. Dai libri, al contrario, non ho preso quasi nulla, meno le date storiche, avendo potuto convincermi di buon' ora che dai libri che trattano d' arte vi è poco da imparare; chè anzi la maggior parte d' essi non solo non affinano, ma rendono ottuso quel naturale sentimento che ci guida ad una conoscenza esatta e viva dell' arte. In questa mia ripugnanza per la suppellettile letteraria stà, come fu già avvertito probabilmente, la ragione per la quale le mie ricerche ebbero qualche volta risultamenti diversi da quelli dei signori Crowe e Cavalcaselle. Lungi però da me il pensiero di ritenere il mio giudizio per infallibile, o di volere menomare la ben meritata celebrità dei due famosi critici gemelli! Che se io contrappongo i giudizi rispettivi sul medesimo soggetto, lo fo solo perchè non voglio attribuire al mio proprio sapere un valore assoluto, ma desidero anzi di sottoporre le controversie all' esame dei critici di professione e degli intendenti.

Oso anzi sperare che, se gl' illustri autori della *New History of Painting in Italy* vedranno mai questi modesti studi critici, non potranno aversi a male che un Tartaro, amatore delle arti, non sia sempre stato della loro opinione, e vorranno quindi accordargli nella repubblica letteraria quella libertà che egli rispetta in loro, come in tutti gli altri colleghi. Nemico giurato di ogni opinione preconcetta desidero fare qui una dichiarazione che rampolla dalla coscienza mede-

sima dello scarso valore di questi studi critici, ed è che non darò risposta alle obbiezioni che, per avventura, mi fosser fatte pubblicamente. La vita, invero, è troppo breve e il tempo troppo prezioso, perchè io sia disposto ad impiegarli in una polemica così ingrata come suol esser quella che sgraziatamente prevale nel campo della storia delle belle arti. Che se taluno trovasse che questo metodo sperimentale non solo non è da riprovarsi, ma che anzi porge il modo di uscire gradatamente dall'attuale pernicioso *dilettantismo*, e può aiutarci a tirar fuori una vera scienza dell'arte, questi prenda pure la croce sulle sue spalle e mi segua. Chi, al contrario, trova il mio metodo troppo materiale, e indegno di uno spirito elevato, non si lasci fermare al suolo dalla mia zavorra, ma sul globo aereostatico, si alzi leggero e rapido nelle più alte sfere della fantasia. L'applauso della moltitudine stupefatta non gli mancherà del sicuro.

Gorlow, 20 Luglio 1877.

IVAN LERMOLIEFF.

I.

MONACO

I. MONACO

Il defunto mio amico Ottone Mündler pubblicò intorno a questa celebre Galleria un esame critico. Io per altro non ho voluto leggerlo, dovendo io a ragione temere che le argomentazioni ed i giudizi di quel valentuomo potessero influire sulle mie proprie investigazioni. Il suo *Essai d'une analyse critique de la Notice des tableaux italiens du Musée National du Louvre* (1859) è sotto molti aspetti un vero modello di critica d'arte; nè dubito che anche i due più eminenti moderni storiografi dell'arte italiana, i chiari signori. Crowe e Cavalcaselle, vorranno convenire di aver trovato in quel libretto più di un cenno per le loro ricerche e per i loro giudizi. Il Mündler aveva un'indole schiettamente artistica, un senso fine, era passionato del bello e capace del più alto e schietto entusiasmo. Anzi, in lui l'entusiasmo faceva non di rado qualche brutto scherzo al critico; e potrei citarne molti esempi. Al suo tempo pochi erano più famigliari di lui colle opere dell'arte italiana, e più capaci di apprezzarle. Ora, come mai potè avvenire che un uomo così sagace, e che investigava l'arte con tanta passione, non riuscisse ad evitare nei suoi giudizi parecchi grossi errori? Al parer mio ciò accadde perchè il Mündler si fidava sol-

tanto nella sua memoria, che veramente era maravigliosa, e nel suo notevole dono d'intuizione, ma non seguiva alcun metodo nelle sue investigazioni; e senza questo anche la natura meglio conformata, anche l'occhio più esperto, non potranno mai essere sicuri del fatto loro.

Ora questo metodo non può essere, nel parer mio, se non il metodo sperimentale, il quale da Lionardo e da Galileo fino a Volta e a Darwin, ha messo capo alle più gloriose scoperte. Tuttavia, per apprezzare un'opera d'arte, un tal metodo non deve essere che un aiuto, essendo che la maggior parte dei dipinti della buon'epoca che ci sono rimasti, per non dire assolutamente tutti, sieno stati soggetti a ristauri d'ogni genere, nella maggior parte dei casi da mettersi nel numero di veri martirii;[1] e chi si figura di ravvisare in quadri siffatti la fisonomia dell'artista in realtà non vi vede se non una maschera abbuiata oppure una faccia del tutto sgraffiata e contraffatta. In tale stato di cose come è egli ancora possibile di riconoscere con certezza la mano del maestro in quella rovina? come distinguere la creazione spontanea da una copia? Non è, se non mediante una rigorosa osservazione delle forme e della calligrafia del corpo umano, particolari al maestro, che si riesce ad un risultato soddisfacente. S'intende che qui si tratta solo di veri artisti, cioè di quelli che pensano col proprio cervello, che hanno un modo particolare di concepire e di estrinsecarsi, che hanno, insomma, uno stile, e non già di imitatori, poichè questi non sono altro che degli zeri nella storia dell'arte, non altrimenti che nella storia della scienza. Nella qualità loro non sanno avere accoglimento che tra gente an-

[1] Nel secolo passato si stava paghi generalmente a ritoccare o ridipingere i quadri; nel nostro invece si comincia per ripulirli, che vuol dire strappar loro l'epidermide.

noiata, e ciò pure, mercè le smorfie di quella loro tanto ammirata tecnica.

Convinto per molteplici studi che questo metodo sperimentale potrebbe giovare a più d'uno fra i giovani studiosi dell'arte (se pure non m'illudo anche in ciò), così mi proverò di chiarire l'argomento con alcuni esempi ogni qualvolta se ne presenterà l'occasione, e il meglio che mi verrà fatto, avvertendo tuttavia fin d'ora, che l'intuizione delle forme, peculiari a ciascun artista, non è cosa tanto facile come forse si potrebbe credere, e che ci vuole un prolungato esercizio e della mente e dell'occhio per imparare a veder correttamente, in quel modo appunto come lo studio di una lingua straniera richiede non poco di tempo e di fatica.

Comincerò dai Veneziani, giacchè fra le tante scuole italiane di pittura la veneziana è rappresentata in maggior copia nella pinacoteca di Monaco; cosa che potrebbe avere la sua ragione nelle vive e scambievoli relazioni che durarono per secoli tra la Baviera e la città delle lagune. Se dico scuola della pittura veneziana non intendo solamente quella della città di Venezia, come veramente dovrei, ma, seguendo l'uso generale, intendo le scuole di tutti i popoli dell'Alta Italia, che un giorno appartenevano alla repubblica veneta, le quali scuole hanno tutte quante più o meno subito l'influenza della capitale, senza però perdere il loro peculiare carattere nativo. Questo carattere particolare, questa fisionomia generale delle diverse scuole di pittura in Italia, più o meno accentuati nell'una che nell'altra provincia, e determinati dalla diversità della razza, non s'imparano a conoscere nelle pinacoteche, essendosi codeste collezioni generalmente formate in una maniera troppo largamente ecclettica. Conviene al contrario rintracciarli e seguirli nel paese stesso dove sono cresciuti, e col quale perciò stanno

nella più intima coesione organica; poichè in nessun' altro paese del mondo la pittura fu lingua del popolo come in Italia.

La letteratura italiana per diverse ragioni che qui non è il luogo neppur d' accennare non ha mai potuto svilupparsi come letteratura popolare, mentre per contrario l' arte figurativa, che non è stata punto turbata nel suo pieno svolgimento, è rimasta del tutto popolare; essa è venuta su dal suolo nativo come un organismo vivente, e perciò parla da per tutto la lingua del popolo, cioè il dialetto. E questa relazione fra il linguaggio della parola e il linguaggio della forma, o per esser più chiaro, tra la lingua parlata e la lingua dipinta o scolpita, tra la forma, in cui lo stesso spirito si esprime nella lingua articolata, e la forma da cui esso si manifesta e si fa sentire nella lingua dell' arte, questa relazione, dico, tra l' uno e l' altro modo di espressione non è per nulla *accidentale*, ma è intrinseca e necessaria.

Nel Veneto, dove questa lingua popolare dell' arte non fu fuorviata, come altrove, dalla straniera dominazione degli Spagnoli, e dove potè quindi acquistare un' impronta tutta nazionale, ci vien fatto di seguirla passo passo dal decimoterzo secolo fino al Tiepolo, al Canaletto e al Longhi; vale a dire dalla nascita alla morte. E invero l' arte barocca non cadde abbattuta mica nè dal Canova nè dal David di là, nè dal Carstens o dal Cornelius di quà dal Reno, come i più credono e come al Kaulbach piacque raffigurarlo sul muro di fianco della nuova pinacoteca di Monaco; essa morì di *morte naturale,* anzi era già spenta da gran tempo, quando i quattro artisti sopra nominati vennero a fondare la così detta arte nuova.

Questo dialetto dell' arte non si può studiarlo, del resto, che nel paese stesso, sul luogo e sito medesimo: in remote chiese di villaggi, su pitture a fresco sopra facciate

di case e sopra i muri interni di masserie, ecc. Chi, per esempio, visita Bergamo e le ridenti valli del Serio e del Brembo vi troverà ancora parecchi dipinti murali della prima metà del secolo XV, ed incontrerà in quelle figure, in quelle immagini lo stesso carattere che trova espresso nelle figure e nei gesti della gente sulla via, e perfino nel loro idioma, cioè il carattere di un popolo montanaro gagliardo, intelligentissimo, comecchè parco di parole, ma che non sa sempre accoppiare la delicatezza e la grazia con l'energia e la robustezza nativa. Egli avvertirà questo stesso tratto fondamentale, sebbene un po' smorzato e velato, eziandio nelle opere di quei pittori e scultori bergamaschi, i quali vennero mandati ancor giovani dalle loro valli native a perfezionarsi nella capitale veneta, come per esempio il Palma vecchio, il Previtali, il Cariani, i due Santa-Croce ed altri.

Quello che stiamo dicendo vale generalmente per la storia dello sviluppo di tutte le scuole d'arte d'Italia; soltanto si troveranno parecchie lacune nelle scuole delle razze meno dotate di senso artistico, massimamente nel periodo di transizione dall'epoca artistica *eroica*, cioè dei Giotteschi, a quella *scientifica*, cioè all'epoca nella quale s'introduce lo studio della prospettiva lineare e per conseguenza quello della natura reale.[1] La scuola artistica fiorentina è, sotto questo come anche sotto altri aspetti, la più perfettamente sviluppata, e sovrasta in ciò a tutte le altre scuole del mondo. Dopo di essa viene forse la veronese.

[1] « Conciossiacosa ch'io abbia sempre coi primi precetti cercato di investigare in che modo la natura procede in essa arte, et in che modo io mi possa appressare a essa; come le specie venghino all'occhio, e quando la virtù visiva adopera, e come le visuali vanno; et in che modo la teorica dell'arte statuaria e della pittura si dovesse condurre. (Lorenzo Ghiberti, Com. 2, XV, Classe XVII. Cod. 33. Manoscritti, Bibl. Magliabecchiana).

La scuola veneziana, la quale, come osservano giustamente i signori Crove e Cavalcaselle, nel XIV secolo e nel principio del XV, non arrivò in pittura mai ad altro che a balbettare, e cui fu sciolta la lingua da Gentile da Fabriano e dal Pisanello, e non già, come asseriscono alcuni autori tedeschi, da Giovanni Alemanno, al quale fu dato importanza soverchia; la scuola veneziana, dico, o meglio i Veneziani di città, si esprimevano invece, in quel periodo con eccellenza e carattere nella plastica, nelle opere di architettura e scultura. Basta qui rammentare i nomi di Filippo Calendario, dei fratelli delle Massegne e di maestro Bartolomeo,[1] per rivolgere l'attenzione su quel punto importante dello sviluppo del linguaggio artistico; giacchè non è lecito, se si vuol essere giusti verso una scuola d'arte, il prendere in considerazione soltanto una delle varie forme dell'estrinsecazione artistica, cioè la pittura. In una fase posteriore dello svolgimento, quando così la pittura si trovò in pieno fiore per opera dei Vivarini e dei Bellini, vale a dire verso la fine del XV secolo, vediamo al contrario nella stessa Venezia la scultura rimorchiata dalla pittura: mutazione che non si restringeva soltanto a quella città, ma si estendeva in ugual modo a tutta l'Alta Italia. Se, per esempio, nelle opere dei « Lombardi » e perfino in quelle di Alessandro Leopardi, si riconoscono ora i Vivarini, ora Giovanni Bellini, nelle figure dell'egregio scultore Antonio Riccio di Verona tu scorgi invece quella scuola di pittura veronese, da cui usciva il compaesano del Riccio, il pittore Liberale, come per esempio nell'*Adamo ed Eva,* nel cortile del palazzo dei dogi in Venezia. Sono da osservare, a questo proposito, anche le statue degli altari nelle

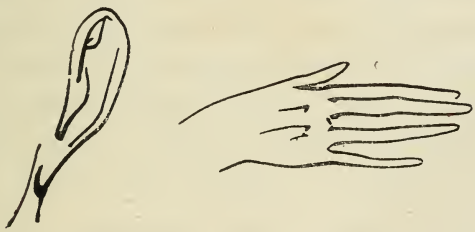
[1] Si vedano le sculture del palazzo dei dogi della metà del sec. XV in San Marco, ai Frari, in San Giovanni e Paolo, in S.ª M.ª all'Orto; le medaglie di Lorenzo, Marco e Alessandro Sesto (1393-1417) ecc.

chiese di Verona non che parecchie sculture di Alfonso Lombardi,[1] nelle quali si ravvisa lo spirito di Dosso Dossi, ecc.

Soltanto nel Milanese la scultura non si lasciò dominare dalla pittura, anzi fu dessa che prese un certo ascendente sopra la sua consorella;[2] ed a ciò contribui-

[1] Per esempio, in quei busti sulla facciata del Palazzo Bolognini a Bologna.

[2] Andrea Solario era innanzi a tutti i suoi contemporanei lombardi per la maniera di modellare le sue teste. Vedi per esempio il suo « Ecce homo » nella collezione Poldi-Pezzoli in Milano; e di questa maestria egli andò probabilmente debitore a suo fratello Cristoforo, scultore. Un ritratto in bassorilievo, opera di Cristoforo Solario, il Gobbo, nel museo Trivulzio a Milano, pare addirittura un ritratto di Andrea Solario. — Ho pur creduto di scorgere distintamente l'influenza di Amadeo, lo scultore, sul pittore Bramantino in un'« adorazione di Cristo » ossia « Natività » nella galleria di pitture dell'Ambrosiana. È vero che i signori Crowe e Cavalcaselle si provano a togliere quella pittura al Bramantino (Vol. II, 32); ma, nel parer mio, a torto. Si confronti, per esempio, in quel quadro la forma dell'orecchio, delle mani, (Vedine il facsimile) quel fondo di paesaggio del tutto peculiare al Bramantino, e chiunque si persuaderà, io penso, che anche quel quadro è opera, benchè giovanile, di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino. Per tale lo dichiara eziandio la direzione della galleria Ambrosiana.



Quadri del Bramantino si trovano in gran copia in Milano e nel Milanese: due nella collezione Ambrosiana, parecchie pitture a fresco nella galleria di Brera, sopra la porta della chiesa di S. Maria del Sepolcro e nei chiostri di S. Maria delle Grazie, e altrove; quadri di Vincenzo Foppa: due nella galleria di Brera, 69 e 466 fino al 471 (erroneamente ascritto allo Zenale), inoltre alcune pitture a fresco nel museo archeologico, nel pianterreno del palazzo di Brera. La dipintura a fresco del Foppa N. 69 della galleria di Brera rappresenta il martirio di

rono forse le numerose ed imponenti opere scultorie della Certosa di Pavia e del duomo di Milano.

Se si vuol dunque conoscere la storia dell'arte di un popolo bisogna consacrare la stessa attenzione alle tre specie di forme delle quali il genio popolare fa uso nella lingua dell'arte. E sopra tutto consiglio ai miei giovani compatrioti di prendere a cuore lo studio dei disegni e schizzi dei grandi maestri. Le opere dipinte sono di consueto, come abbiamo notato, così sfigurate, o dalle ingiurie del tempo o dalla mano del restauratore, che tante volte non siamo più in grado di vedere la maniera e lo spirito dell'artista sotto il velo che copre l'opera sua. Nei disegni originali al contrario tutto l'uomo appare davanti a noi, per così dire, senza maschera, senza artifizii; e il suo spirito co'suoi pregi e co'suoi difetti si rivela immediatamente alla mente nostra.

E lo studio dei disegni originali non è soltanto indispensabile per la conoscenza dei singoli maestri: esso serve altresì ad imprimere nell'animo nostro con maggior precisione i caratteri peculiari delle singole scuole, poichè si ravvisano molto più chiaramente nei disegni e schizzi che nelle pitture i tratti particolari tanto spirituali quanto materiali dei diversi maestri e delle diverse scuole; per esempio nel modo col quale sogliono disporre le pieghe, e combinare le ombre e la luce, o nel preferire che essi fanno la penna o la matita nera, questa o la rubrica, ecc.

Non riterrò pertanto inutile l'indicare, quando se ne

S. Sebastiano e proviene dall'antica chiesa di S. Maria di Brera ed è citata dal Lomazzo. I quadri dal 466 ai 471 rappresentano Maria col Bambino e quattro angeli, dai lati i SS. Antonio di Padova, Bernardino, Luigi di Tolosa, Girolamo, Bonaventura, Vincenzo, Alessandro e S. Chiara. Queste sei tavole formavano, tempi addietro, quell'*ancóna* della chiesa di S. Maria delle Grazie in Bergamo, citata dall'Anonimo del Morelli (Vedi Anonimo, *Notizia,* 52).

darà il caso, a quei giovani studiosi di belle arti, i quali desiderassero di fare da sè stessi gli studi fatti da me, questo o quel disegno specialmente caratteristico, consigliando loro di procurarsene la fotografia. In tal modo essi si anderanno formando a buon mercato una fonte abbondantissima per lo studio degli antichi maestri. A ciò bisogna premettere naturalmente una certa famigliarità colle opere dei grandi artisti, giacchè la mente di un principiante rimarrebbe assai confusa dallo studio esclusivo dei disegni. Il diletto però che tale studio offre all' occhio già esercitato è secondo me uno dei più elevati che sono alla portata dell' uomo.

I. I VENEZIANI

Cercando ora nel nuovo catalogo del signor dottor Marggraff, pubblicato nel 1872, se i vecchi maestri delle varie scuole siano degnamente rappresentati in questa galleria, due nomi ci danno nell'occhio prima di tutti; due nomi saliti entrambi in gran fama, e che appartengono ad uomini i quali erano nel secolo XV i rappresentanti principali, il primo della scuola di pittura veneziana, l'altro della padovana, cioè Giovanni Bellini e Andrea Mantegna: due Maestri di gran carattere, per cui si dovrebbe supporre che il loro stile fosse stampato nettamente nella memoria di ogni investigatore di cose d'arte. Non di meno convien' egli fidarsi a occhi chiusi del catalogo? Non ci pare, dacchè lo stesso signor Marggraff ammette, nella sua prefazione, che i giudizi umani non sono infallibili. E invero, la nostra mente ha, al pari del corpo, le sue abitudini, e suole attaccarsi alla frode e agli errori tradizionali con la stessa tenacità, anzi con tenacità maggiore, che non alla verità. Io quindi consiglierei a tutti i giovani studiosi dell'arte, se desiderano d'istruirsi davvero nelle gallerie di pittura, di esaminare senza idee preconcette i lavori che vi si trovano, e senza curarsi dell'opinione che altri ne ha per avventura

espressa. Non v'ha dubbio che così operando essi commetteranno più di uno sbaglio, ma errare è cosa umana, e soltanto a furia di cadute s'impara a tenersi ritti. I più famosi intendenti di belle arti nei tempi moderni, il Rumohr e Ottone Mündler, come pure i Crowe e Cavalcaselle ed altri, procedettero in tal modo, e però le opinioni di questi signori non si accordano sempre fra loro, e neppure col parere del signor dottor Marggraff, come vedremo tra poco. Io spero pertanto che non mi si bandirà la croce addosso, se non potrò neppur'io accettare sempre interamente nè l'opinione del signor Marggraff, nè quella dei soppraddetti signori, dato, già s'intende, che io indichi ogni volta le ragioni che mi determinano a contrastare le opinioni altrui. E queste ragioni non vogliono essere solamente estetiche, cioè personali e dipendenti dal gusto e dai capricci dell'individuo, ma debbono appoggiarsi a fatti materialmente veri e visibili da chiunque non sia cieco. Ciò premesso, cominciamo di buon animo il nostro lavoro.

Il quadretto, attribuito a Giambellino, si trova nel gabinetto 20 e porta il numero 1196. Stando al catalogo del dottor Marggraff, esso rappresenta il busto di Giambellino dipinto su legno. Il ritratto ci dà un uomo di circa 28 o 30 anni, onde, se fu ricavato dal vero, sarebbe stato fatto verso l'anno 1456. Giovanni Bellini, figlio minore di Iacopo, nacque nel 1428; avrebbe dunque, secondo il dottor Marggreff, dipinto il suo ritratto nell'età di circa trent'anni, vale a dire presso a poco nello stesso tempo dei due suoi dipinti rappresentanti la *Pietà*, di cui l'uno vedesi nel palazzo municipale di Rimini, l'altro nella galleria di Brera a Milano. Se osserviamo da vicino la tecnica di questo quadro, troviamo che indica un tempo molto posteriore. Anche i ritratti di Giambellino, che il Vasari e Carlo Ridolfi mettono innanzi alle loro biografie del mae-

stro, e che s' accordano con quello della collezione di ritratti degli Uffizi in Firenze, si scostano del tutto da questo quadretto.[1] Sia come si voglia, il quadro col suo fondo *verde* (il Bellini ha sempre il fondo *nero*) non è di certo del vecchio maestro veneto, nè di un altro maestro, ma di un guastamestieri di professione, giacchè sarebbe perfin troppo fiacco anche per poter essere attribuito al noioso Mansueti.[2] Il nome di Giambellino, nome sacro

[1] Il ritratto di Giambellino a Firenze porta il numero 354 ed è segnato IOANNES BELINUS. A giudicarne dalle nuvole di bambagia, particolari a Niccolò Rondinello, mi pare che il quadretto possa essergli aggiudicato. Come è noto, N. Rondinello segnò parecchi suoi quadri col nome del suo maestro, per esempio uno che si trova nella galleria Doria in Roma. I signori Crowe e Cavalcaselle all' incontro (Vol. I, p. 183) ritengono quel ritratto della galleria degli Uffizi per un ritratto di Giambellino, fatto da lui stesso, e lo pongono tra gli anni 1480 e 1487. Mi pare che di tutti i così detti ritratti di Giambellino soltanto due sieno autentici: l'uno è un piccolo disegno di profilo, eseguito con gran delicatezza a penna seppia e gesso. — Il vecchio maestro volge a destra la sua faccia intelligente; da sotto una berretta rotonda, che gli copre quasi tutta la fronte, i capelli bianchi e ricciuti gli cascano giù per le spalle; è un busto senza le mani. A giudicarne dalla fotografia, il disegno originale deve essere stato ritoccato in diverse parti. Anche la iscrizione è stata alterata. Ora vi si leggono presso a poco queste parole:

Io: bellinum victor discipulus p. 1505.

Il sopraddetto disegno, appartenente al duca d' Aumale, fu esposto a Parigi nell' anno 1879 e fotografato dal Braun, N. 187.

Se sia da attribuire a Vittore Camelio, che fece una medaglia di Giovanni Bellini nell' anno 1508, o al pittore e scolaro di Giambellino, Vittore di Matteo, non saprei dire. A questo disegno corrisponde perfettamente la testa in profilo del cavaliere in veste rossa, che vedesi sulla parte destra del gran quadro di Gentile Bellini nella Galleria di Brera; e questo secondo è, non v' ha dubbio, il più autentico ritratto di Giambellino che sia pervenuto a noi.

[2] I signori Crowe e Cavalcaselle (vol. I, p. 135) attribuiscono quel ritratto a Gentile Bellini. Io però prego i miei amici di osservare il bel ritratto di Caterina Cornaro nella galleria nazionale di Pest (l' unico quadro autentico di Gentile Bellini che, da quanto ne so io, si trovi tra il Reno e il Danubio), li prego di paragonarlo con quel quadro, e dubito molto che riconosceranno lo stesso autore nelle due opere. Di Gentile Bellini vedonsi due belli e autentici disegni, nel museo Brittanico; fotografati da Braun N. 143 e 144.

all' arte, non dovrebbe, in verità, essere profanato così temerariamente, e perciò ci permettiamo di pregare, col dovuto rispetto, il signor dottor Marggraff, di volerlo cancellare dal suo elenco alla prima occasione.

E dove hanno posto il quadro del Mantegna? Solo al leggere nel catalogo il nome di quel maestro mi sentivo come elettrizzato. Il quadretto è nella sala 9 e porta il numero 549. Rimasi, ahimè, tutto sbalordito, appena gli ebbi dato un occhiata. No, questo è troppo, esclamai fortemente commosso; non contento di aver insultato il Giambellino, il signor professore Marggraff vuol dunque abbassarne e disonorarne anche il cognato, il grande Andrea Mantegna? Pare che egli abbia preso di mira tutta la famiglia dei Bellini. Ciò veramente non è da buon cristiano. E i signori Crowe e Cavalcaselle che cosa ne dicono essi di questo preteso Mantegna della pinacoteca di Monaco? « Lo stile è un mescuglio di quello del Galasso e di quello del Tura » « and recalls thal of the foregoing examples. We may therefore (?) class this piece under the name of Bono (of Ferrara) » (Hist. vol. I, p. 376). Ritengono dunque il quadretto per un' opera della scuola ferrarese-veronese, giacchè Vittorio Pisano, maestro di Bono, era Veronese, e Bono stesso Ferrarese.[1] Mi rincresce di non poter, neanche per questa volta, essere del tutto della stessa opinione degl' illustri storiografi. Il quadretto mi pare assolutamente di origine veronese, e mi pare inoltre che le dure e crude aperture palpebrali, la forma architettonica del trono (una nicchia) sul quale siede Maria, il pavimento lastricato di tavole di marmo nero e bianco, ecc., indichino abbastanza la maniera e il fare della scuola di

[1] Non conosco che due opere veramente autentiche di questo maestro alquanto rozzo e meschino, cioè il dipinto a fresco nella cappella degli Eremitani a Padova, rappresentante S. Cristoforo, e il piccolo S. Girolamo nella galleria nazionale di Londra.

Girolamo e di Francesco Benaglio. Se l'M sopra l'A sul pilastro, a man sinistra del trono, significhi « Maria, » come stimano i signori Crowe e Cavalcaselle, e non Andrea Mantegna come crede il signor dottor Marggraff, è naturalmente una quistione vana per me. Certo è che il Mantegna non ha mai in vita sua disegnato così, come pure non si è mai segnato in tal guisa. Il Mantegna, per solito, segnava *Andreas Mantinea C. P.* (*Civis Patavinus*). Sopra codeste due lettere misteriose ne troviamo pure altre due, cioè una S e V; e sopra il V c'è anche un E; dunque S. . Questo *S. Veronensis* sarà forse stato uno scolaro di Girolamo e condiscepolo di Francesco Benaglio, imitatore e copista del Mantegna.[1] In ogni modo questo quadretto di niun conto non appartiene nè a Bono di Ferrara e meno ancora al gran Mantegna, ma è probabilmente opera di un Veronese dei tre ultimi decenni del quattrocento, il quale doveva essere in relazione con Francesco Benaglio.

Dopo la triste esperienza fatta or ora con le pretese opere di Giovanni Bellini e del Mantegna, faremo bene di procedere anche con maggiore circospezione nell'esame dei quadri citati nel catalogo sotto il nome del Basaïti, di Iacopo Palma, di Lorenzo Lotto, di Giorgione e di Tiziano.

Di Marco Basaïti c'è soltanto una *Deposizione di croce,* la quale nel catalogo è ascritta a lui dubbiosamente. A me, per verità, non pare un bel lavoro; ma opera sua giovanile pare di certo. I signori Crowe e Ca-

[1] Vedi nella chiesa di S. Bernardino in Verona il quadro di lui, che è una copia modificata di quello del Mantegna in S. Zeno. Vedi inoltre nella galleria comunale di Verona parecchi quadri di Girolamo Benaglio, come anche diverse singole figure di Santi che potrebbero essere per avventura del nostro *S. Veronensis.*

valcaselle (Vol. I, p. 266, nota 3) par quasi che diano ragione al signor Marggraff, poichè osservano che quel quadro, col suo gretto carattere gli ricorda vivamente Nicola de Barbaris (?) o, se si vuole anche Marziale.[1]

Rispetto a un altro quadro di questa galleria (sala IX, N. 559: Maria col Bambino, il piccolo Giovanni, S. Sebastiano insieme col donatore), che nel catalogo è ascritto alla scuola di Giambellino, mi trovo del tutto d'accordo coi sopraddetti istoriografi, i quali, se io gli ho bene intesi, vi riconoscono ancora distintamente, quatunque sia molto imbrattato, la mano di maestro Basaïti. Invece poi di accordarmi col dottor Marggraff nel designare recisamente il Basaïti come scolaro di Giovanni Bellini, o almeno come formatosi sotto l'influenza dl lui, io vedo chiaramente nelle sue opere, accordandomi in ciò coi signori Crowe e Cavalcaselle, l'influenza di Aloise Vivarini.[2] Certo, anche il Basaïti imitò in epoca posteriore Giambellino e fece sue parecchie peculiarità di quel maestro. Il Basaïti lavorava ancora dopo l'anno 1520, poichè presso un privato in Milano esiste un ritratto segnato col nome M. BAXITI e con la data del 1521.[3]

Il signor dottor Marggraff si limita ad ascrivere solo *due* quadri al Giorgione, discrezione assai lodevole, perchè molto rara, in un catalogo di galleria. Uno di questi qua-

[1] Rispetto a questo quadro, mi permetto additare una bagatella ai giovani studiosi d'arte, cioè le brutte unghie rotonde, le quali sono particolari al Basaiti nei suoi lavori giovanili. Quella forma tonda delle unghie la ritroveremo anche in parecchie mani del quadro (N. 559), che pure i signori Crowe e Cavalcaselle ammettono essere opera di lui, così per esempio nelle dita del Gesù bambino, in quelle alla man dritta di Maria e di S. Sebastiano. Uno scolaro o un imitatore non copia si fatte singolarità. Oltre di ciò, il paesaggio, il *tono particolare dei colori,* i panneggiamenti e altre cose indicano chiaramente la maniera del Basaiti.

[2] Si veda, per esempio, la sua opera giovanile, segnata col suo nome, nel museo Correr in Venezia (24).

[3] Nella collezione del senatore Giovanni Morelli in Milano.

dri trovasi nella sala 7 col numero 470; l'altro nella sala 9 porta il numero 582. Il primo rappresenta, secondo il dottor Marggraff, « la vanità e la fugacità del mondo, » e fu *prima attribuito a Tiziano*, e da alcuni « intendenti » anche a Palma il vecchio. I signori Crowe e Cavalcaselle (vol. II, p. 150) sono indecisi se hanno da ascriverlo al Giorgione; dicono però che, se è veramente un' opera di Giorgione, fu dipinta « in the spirit of Pordenone; » più tardi poi, l'ascrivono addirittura a quest' ultimo, e ci fanno osservare che una « Sibilla, » dipinta nella stessa maniera, fu esposta nell'anno 1632, nella collezione Canonici a Ferrara quale opera del Pordenone, ma che venne qualificata per una « Prudenza. » Prima dunque parve loro un lavoro del Giorgione con lo spirito del Pordenone, più tardi come dipinto dal Pordenone con lo spirito del Giorgione. Riparleremo più avanti di questo bel quadro.

Consideriamo prima il N. 582. Il quadro rappresenta un uomo sui trent' anni, vestito di una pelliccia di volpe, con lo sguardo acuto e vivace, fisonomia insomma tutta italiana.[1] Il concettone è spiritoso ma la rappresentazione mira un po' troppo all' effetto. Il defunto Mündler, a quanto mi si dice, e poi dopo di lui anche i signori Crowe e Cavalcaselle (vol. II, p. 159) attribuirono questo ritratto a Palma il vecchio. Il quadro ha sofferto assai, è stato ripulito malamente, e ha perciò perduto quasi tutte le sue velature d' incarnato rossastro. È vero, questa testa vivacissima si avvicina molto al fare di Palma il vecchio, se non che, quando osservo quelle ombre nere, la forma rotonda dell' orecchio, che non è quella precisamente del

[1] Il commentatore dei maestri veneti del Vasari (Ed. Le Monnier) osserva a proposito di questo quadro: « Quanto a quel ritratto di un Fugger, (citato dal Ridolfi), dipinto dal Giorgione, possiamo *assicurare* che si trova nella pinacoteca di Monaco. » (Vasari, vol. 7, p. 86).

Palma, e i forti toni rossi che velano la canna del naso, questo ritratto mi pare potrebbe essere piuttosto un' opera perfetta di uno scolaro e aiuto del Palma, cioè di Giovanni Cariani della valle del Brembo, vicino a Bergamo. Parecchi buoni ritratti di quest' ultimo trovansi nella galleria comunale di Bergamo, nella quale devono principalmente osservarsi i due più grandi, e prima di tutti « l'uomo col cappello a falda larga, » che fu pure, tempo fa, ascritto al Giorgione.

Un buon quadro del Palma veramente autentico, benchè molto restaurato, si trova nella sala 9 N. 588. Maria tiene il bambino Gesù in grembo, mentre S. Rocco gli offre un rosario; dall' altro lato la Maddalena. Questo quadro appartiene alla così detta *bionda*, o terza maniera del maestro.

Il signor dottor Marggraff asserisce che Palma il vecchio si sia formato su Giovanni Bellini, e più tardi anche su Giorgione e Tiziano. I più recenti storici dell' arte italiana, gli illustri signori Crowe e Cavalcaselle, contradicono risolutamente quest' opinione, la quale finora, sia detto tra parentesi, era la dominante. Secondo essi il Palma occupa quasi, come precursore, il primo posto nella scuola veneta della prima metà del secolo XVI Ci dicono che dalle nevose Alpi del Piemonte fino al ceruleo golfo di Trieste, non vi fu città notabile nella valle del Po, la quale non risentisse l' influenza della maniera del Palma; e ci assicurano inoltre che Pellegrino da S. Daniele, il Pordenone, il Morto da Feltre e molti altri famosi maestri di que tempi, pigliarono il loro stile in gran parte dal Palma, e suppongono però che questo gran maestro sia nato *prima* del 1480, e che quindi fosse di alquanti anni più attempato di Tiziano, del Pordenone e di Sebastiano del Piombo, e che fosse stato dell' età di Pellegrino e del Giorgione. Per tutte queste ragioni gli accordano l' onore di avere

rimodernata e *rigenerata* l'arte veneta insieme col Giorgione e con Tiziano.[1]

La quistione non è senza una certa importanza per la storia dell'arte veneta, come capirà di leggieri ogni amatore delle belle arti, e mi sia quindi lecito di fermarmici un po' a lungo per chiarirla a modo mio, quanto meglio mi è lecito di farlo in questo luogo.

Gli autori più antichi che parlano del Palma, come il Vasari e poi il Ridolfi, ce lo rappresentano più giovane di Tiziano e del Giorgione; e il Veneziano, che ragguagliava il Vasari e che una dozzina d'anni dopo la morte del Palma dava notizie del Palma stesso e del Lotto all'Aretino, lo fa morire in età di 48 anni. Tale era la voce che correva a que' tempi tra i pittori in Venezia. Perchè dubitare di codesta voce? Abbiamo noi forse ragioni positive, le quali provino il contrario? Certo che no! Vedremo più innanzi, quando giungeremo alla biografia di Antonello da Messina, che il Vasari non faceva mai sbagli così grossi in simili asserzioni sull'età degli artisti, le quali notizie gli erano per lo più fornite da persone imparziali e spoglie di pregiudizi. Gli errori che troviamo si spesso nei suoi racconti, provengono sempre da invenzioni che egli vi incastrava, per adornarli e per renderli più dilettevoli. Pochi anni or sono venne scoperto[2] il testa-

[1] Vedi vol. II, p. 456.

[2] Sunto della « Raccolta Veneta, » dispensa II (Marzo 1866) Venezia, Antonelli Edit.

Testamentum magistri Iacobi Palma pictoris de confinis Sancti Bassi.

Die XXVIII IULIS MDXXVIII.

Die 28 mensis Iulij 1528 Indictione prima Rivoalti.

Cum vita sua terminum etc.

Qua propter ego Iacobus Palma pictor q.m ser Antonij de confinio Sancti Bassi, sanus dei gratia mente et intellectu, licet corpore pergravatus, timens hujus seculi pericula ad me vocare feci presbyterum Aloysium Natalem plebanum etc. — ut hoc meum scriberet testamentum.

In primis namque animam meam Altissimo commendans, instituo et

mento e l'anno della morte del Palma, che è il 1528; quindi se egli morì all'età di 48 anni, come fu riferito da Venezia al Vasari, dovette necessariamente nascere nel 1480; se in Venezia o in Serinalta non può determinarsi con sicurezza.

esse volo meos fidei commissarios et hujus mei testamenti exequtores ser Marcum de Bajeto, mercatorem vini, ser Ioannem frutarolum (fruttaiuolo) in confinio Sancti Angeli, et ser Fantinum de Girardo tinctorem (tutti e tre probabilmente Bergamaschi, stabiliti in Venezia) qui omnes concorditer exequantur etc. . . . . .

Item volo quod per meos commissarios dispensetur ducatos viginti-quinque inter meos affines et consanguineos magis indigentes, tam in presenti civitate Venetiarum, quam in territorio bergomensi pro anima mea. . . . . .

Item volo quod mittatur Assisium ad orandum pro anima mea cum elemosyna consueta. Item dimitto Margaritae nepti meae, filiae quondam ser Bartholomei olim fratris mei, ducatos ducentos pro suo maritare seu monachare. Et ipsa descedente ante suum maritare vel monachare, ipsi, ducati ducenti doveniant in meam commissariam . . . . . .

Il resto della sua fortuna:

Dimitto et relinquo Antonio, Ioanni et Marietae, fratribus, nepotibus meis, filijs prefati quondam ser Bartholomei olim fratris mei, equaliter et equis portionibus inter eos etc.

Da questo si vede che Palma il vecchio non era ammogliato, laonde non poteva aver figli legittimi.

Tra i 40 quadri incompiuti circa, che si trovarono nel suo studio, dei quali alcuni appena abbozzati, vediamo anche: retrato de messer Francesco Querini, probabilmente identico a quel ritratto maschile, sfortunatamente molto ritoccato, che si trova nella collezione Querini Stampalia a Venezia. I Querini erano protettori del Palma.

Un altro ritratto, trovato mezzo compiuto nello studio del Palma, é descritto come segue nell'inventario della sua eredità:

Quadro de una donna retrata con fornimenti de nogera, la qual depentura, è scorzada e descolada con maneghe (maniche) de razo zalo (giallo) de circa B.i I.

Questo quadro potrebbe ben essere il graziosissimo ritratto femminile, che si vede nella collezione Querini testè menzionata.

Pare risulti dal principio del testamento, che il Palma fosse stato malaticcio per molti anni, forse fin dal 1525; probabilmente era tisico. Il suo gran quadro « l'adorazione dei tre magi, » nella galleria di Brera, N. 134, fu forse eseguito per questa ragione in gran parte da un suo scolaro e assistente.

Il Vasari lo chiama Palma *viniziano,* il che farebbe supporre che egli, al pari del figlio di suo nipote, Palma il giovine, fosse venuto al mondo nella città delle lagune; autori posteriori lo dicono nato a Serinalta, patria dei suoi genitori. Comunque sia, il Palma, come pittore, è Veneziano, ma come artista è un Bergamasco fattosi Veneziano, perchè, nonostante la sua educazione artistica nella città delle lagune, non potè mai smentire la sua natura da montanaro nelle sue opere. Poste dirimpetto alle figure del Giorgione, del Lotto e di Bonifazio veronese, le figure del Palma sono senza dubbio di carattere più severo ed energico, ma anche più tozzo di quelle dei sopraddetti suoi contemporanei, figli della pianura. Non conosco una sola opera di Palma il vecchio che sia segnata o col nome o con la data, mentre possediamo, come vedremo in seguito, quadri segnati da Lorenzo Lotto fin dal 1500, 1505 e 1506.

Io considero come opera giovanile del Palma quel « Cristo con la donna adultera, » che l'Anonimo del Morelli vide nell'anno 1512 in casa di Francesco Zio a Venezia insieme con quell'altra rappresentante « Adamo e Eva, » che trovasi adesso nel museo di Brunswich. Il sopraddetto quadro del Cristo, è, in uno stato deplorevole, nella galleria del Campidoglio a Roma sotto il nome di Tiziano.[1] Così pure il quadro di Adamo ed Eva nella Galleria di Brunsvich opera giovanile di lui è probabilmente dipinta dal 1508 al 1510.

[1] Sgraziatamente i signori Crowe e Cavalcaselle non fanno punto menzione di questo quadro importante, il quale mi pare che ricordi altrettanto Giambellino quanto Tiziano. Opera ancora assai più giovanile di questa è il piccolo quadro nella Galleria di Stuttgart, rappresentante « Tobiolo coll'angelo, » ivi posto fra gli ignoti. Il tipo del Tobiolo è preso dal Palma da quello del Bambino nel quadro di Giambellino che nella Pinacoteca Veneta porta il numero 313.

Se escludiamo Bonifazio Veronese e il Cariani, scolari del Palma, e forse anco quel suo imitatore insipido che è il Galizzi da Bergamo,[1] io vorrei un po' sapere in quali opere dei suoi contemporanei, a Vercelli, Milano, Pavia, Lodi o anche a Bergamo, Brescia e Verona, i signori Crowe e Cavalcaselle abbiano mai potuto ravvisare l'influenza di lui. Se non m'inganno essi confondono il Palma col Giorgione. — Il Palma non diventò famoso fuori di Venezia che assai tardi, e ordinazioni per quadri di chiesa ne ricevette solo da Fontanelle, vicino a Oderzo, da Zerman, presso Treviso, e da Vicenza, senza contare, bene inteso, quelli che ebbe da Serinalta, Dossena e Peghera, villaggi della patria valle Brembana. Tutti quei quadri sacri di grandi dimensioni rivelano già la mano di un maestro, e vanno dall'anno 1515 fino al 1525. Lorenzo Lotto al contrario lavorava già nella sua patria trevigiana dal 1500 al 1506, e fin da quest'ultimo anno aveva già avuto una commissione dai domenicani di Recanati; e nel 1509 riceveva perfino l'onorevole incarico di dipingere nelle stanze del Vaticano. Per tutte queste ragioni a me pare poco probabile, che il Palma fosse più vecchio del Lotto e di Tiziano. Eppoi, è forse dimostrato, come asseriscono i signori Crowe e Cavalcaselle, che il Pordenone, Pellegrino da San Daniele e il Morto da Feltre abbiano preso il loro stile dal Palma? Quanto al Morto lo sacrifico volontieri, essendomi poco noto; ma il Pordenone, rivela senza dubbio l'influenza del Giorgione nelle sue opere giovanili come per esempio nella sua bella tavola di Sussigana e nelle pitture a fresco della chiesa del palazzo di S. Salvadore, e principalmente quella di Tiziano nella sua maniera giorgionesca, i cui dipinti a fresco a Pa-

[1] Alcune opere segnate col nome di questo Bergamasco molto fiacco si trovano nella Pinacoteca comunale di Bergamo, come pure un'altra in casa Agliardi della stessa città.

dova, dell'anno 1510-11 pare che Giovan Antonio abbia studiati assiduamente; ma di quella del Palma nessun vestigio, almeno per quanto sembra a me.

Rispetto poi a Pellegrino da S. Daniele io vedo bensì nel suo quadro di Cividale dell'anno 1528 l'*imitatore* del Palma, ma non già lo scolaro originale; inoltre conviene considerare che quell'opera è stata vantata per la sua migliore anche dal Conte Maniago.[1]

[1] Essendomi fatto lecito, contro il parere dei più moderni autori, di porre questo pittore friulano in un grado inferiore, mi corre l'obbligo di provare con argomenti la mia opinione.

Il Vasari, di persona, non fu mai nel Friuli, e perciò le opere di Pellegrino gli erano affatto sconosciute. Egli doveva dunque fidarsi a occhi chiusi del suo informatore, il pittore Giovan Battista Grassi da Udine, il quale poi, come si soleva fare, massimamente in quei tempi, guardava il suo compatriota con la lente della vanità e della piccineria municipale, e così mutava quell'uomo di taglia e di proporzioni ordinarie in un gigante. Egli rappresentava al Vasari il suo Martino da Udine come uno scolaro di Giovanni Bellini e aggiungeva che il maestro, stupefatto dei progressi incredibili del suo discepolo, lo chiamò *Pellegrino,* cioè *raro, straordinario.* Ma nè l'Anonimo del Morelli, nè, nel secolo successivo, Carlo Ridolfi, si curano gran fatto di lui. Venne alfine l'abate Lanzi, al quale seguiva più tardi il conte friulano Maniago, e ripigliando la leggenda del Vasari, cioè del Grassi, tentarono di darla per vera. Negli ultimi tempi infine, Harzen di Amburgo e dopo di lui Passavant, contribuirono a ridorare a nuovo l'aureola di Pellegrino, ascrivendogli le belle incisioni segnate PP.

Secondo i miei studi e secondo i documenti gentilmente fornitimi dal dottor Joppi di Udine, la biografia di quel pittore sarebbe a un dipresso questa: Battista, padre di Pellegrino, era Dalmata e si era fermato fin dal 1468 a Udine come pittore; nel 1470 abitava in borgo S. Daniele, nelle vicinanze di Udine, dove avrebbe dovuto dipingere in una chiesa. Nell'anno 1487, suo figlio Martino o Pellegrino faceva da testimonio in un atto notarile, e da ciò possiamo concludere che egli sia nato tra il 1460 e il 1470, Nel 1491 in un pubblico contratto è chiamato *Maestro Martino.* Secondo questo contratto egli era incaricato di eseguire delle pitture a fresco nella chiesa di Villanova (vicino a S. Daniele), delle quali non si vede più traccia. In un altro contratto dell'anno 1794, 5 Aprile, riferentesi al quadro di Osopo, (che si vede ancora), è chiamato maestro Martino, *dicto Pellegrino di Udine.* Ora questa parola « pellegrino » in italiano significa tanto *straniero,* (Lo

Il Vasari non indica il maestro del Palma; secondo Carlo Ridolfi egli venne giovine a Venezia e imparò molto da Tiziano, e così « ch' egli apprese certa dolcezza nel

ammaestrato di tutte le cose solo non è *pellegrino* nell' altrui luoghi ecc. scrive Lorenzo Ghiberti (Commentar II, Classe XVIII, Cod. 33. Magliabecchiana). quanto chi va per divozione verso alcun santo luogo, e i poeti chiamano « pellegrina » una cosa la quale a parer loro sia straordinariamente graziosa e singolare. Chi però osserva quel quadro di Osopo, del quale parlo, certamente non si persuaderà mai che il soprannome di « pellegrino » dato a Martino da Udine, si possa prendere nell' ultimo senso, ma si conformerà alla nostra opinione, che cioè Martino fosse anche chiamato il Pellegrino, perchè era considerato come *straniero* in Udine, precisamente come Jacopo de' Barbari fu chiamato in Norimberga *Walch,* cioè l' *Italiano* o lo *straniero.* Del resto egli deve aver eseguito quel quadro di Osopo alcuni anni dopo il contratto, perchè la composizione rammenta talmente il quadro di Bartolomeo Montagna dell' anno 1499 (ora nella galleria di Brera in Milano), da farci presumere con molta probabilita che Pellegrino si fosse prevalso del disegno del quadro del Montagna per il suo proprio, tanto più che non è possibile suppore che un artista così grande come B. Montagna abbia tolto la composizione di una delle sue migliori opere da un pittore tanto inferiore al suo confronto; ancor più, perchè nel quadro di Osopo la composizione sovrasta evidentemente di gran lunga all' esecuzione. Negli anni 1497 e 98, P. dipinse uua parte del coro della chiesa di S. Antonio in S. Daniele, e nello stess' anno si ammogliò quivi. Tanto nei suoi dipinti a fresco della chiesa di S. Antonio, quanto nel suo quadro in Osopo, Pellegrino si mostra pittore fiacco e antiquato, e probabilmente non aveva avuto altro maestro da suo padre in fuori. Della sua tavola, dipinta nel 1501 per il duomo di Udine e rappresentante S. Giuseppe, è impossibile di formarsi un giudizio, perchè è stata del tutto ridipinta. Nel 1504 egli era in Ferrara, dove lavorò per il duca Alfonso; lo troviamo nel 1505 e nel 1506 ora in Udine, ora in S. Daniele e in questo tempo fu chiamato per la prima volta Pellegrino di S. Daniele. Nell'autunno dell' anno 1506 andò di nuovo a Ferrara, ma ritornò, pochi mesi dopo a Udine, dove rimase tutto il 1507. Nei mesi autunnali degli anni 1508, 1509, 1510, 1511 e 1512 visitò sempre Ferrara, dove ebbe parecchie commissioni di quadri dal duca Alfonso. (Vedi: Notizie inedite di Raffaello da Urbino, ecc. di G. *Campori*, Modena, 1863.) Dipinse nel 1513, in chiaroscuro, le due figure allegoriche, che ancora si vedono in parte, nella loggia del palazzo comunale di Udine. Nel 1516 tolse l' assunto di fare per S. Daniele una statua di S. Margherita in legno dipinto. Negli anni 1419 e 1520 dipinse li sportelli dell' organo per il duomo di Udine, e in quest' opera si vede per la prima volta l' influenza che Gio. Antonio

colorire, che si avvicina alle opere prime dello stesso Tiziano. »

In che modo dunque uomini tanto competenti e per-

da Pordenone deve aver esercitata sopra di lui, particolarmente in quel gonfio suo paneggio.

Negli anni 1519 e 1521 P. dipinse l'altra parte del coro della chiesa di S. Antonio in S. Daniele, e in questa chè è la sua miglior opera egli si mostra, almeno a parer mio, imitatore si del Pordenone che del Romanino; poichè Pellegrino, passando per Padova nei suoi viaggi da Udine a Ferrara e da Ferrara a Udine, deve avere studiata la magnifica tavola dipinta dal Romanino nel 1513 per la chiesa di Santa Giustina. Egli è *Romaninesco* nel colorito, *Pordenonesco* nel panneggiare; rammenta in alcune teste Tiziano e Palma, ed è probabile che allora abbia veduto anche i loro quadri in Oderzo e Zerman e nella scuola del Santo a Padova. Pare che nel 1526 Pellegrino sia andato per la prima volta a Venezia a « comprarvi dei colori per il gran quadro che si era obbligato di dipingere per la chiesa di Cividale, e si capisce che soggiornando nella città dei dogi, abbia veduto anche i quadri del Palma, la cui bellissima S. Barbara era già salita in gran fama, ed abbia prese per modello questo maestro. Questa imitazione salta agli occhi di chiunque consideri il suo quadro ch'è in Cividale.

Negli anni 1530 e 1531, Pellegrino si occupò quasi esclusivamente nel commercio di legname. Ma sappiamo che, nonostante questa occupazione, accettò ancora negli anni 1546 e 1547 commissioni di quadri. Finalmente egli muore nel mese di Dicembre del 1547 avendo oltrepassato gli ottant'anni.

Allorquando l'Harzen scoprì nella grande « Annunziazione » della pinacoteca veneta, la quale è segnata:

Pelegrinus faciebat, 1519.

..P...P..

i due importanti P, gridava *Eureka!* col cuore pieno di gioia; e poi, senza verificare se il disegno e lo spirito di quest'opera dipinta corrispondessero al diseguo ed allo spirito delle famose stampe in rame, segnate esse pure con due *p.*, ascrisse senzaltro anche queste a Pellegrino da S. Daniele. Lo seguì alla cieca, come accade spesso, anche il dotto Passavant. Chi tuttavia confronta, per esempio la magnifica stampa, chiamata *il trionfo di Selène*, coi quadri conosciuti di Pellegrino, sarà forse della mia opinione, cioè che quella stampa sia probabilmente opera di un eminente artista ferrarese, ma che non ha nulla di comune con la maniera di Pellegrino. In origine quella stampa era segnata DD, o forse BB, cosa che finora non mi venne fatto di verificare con certezza, e

spicaci, come i signori Crowe e Cavalcaselle, furono condotti dalle loro proprie investigazioni a un parere che contradice addiritura a quello del Vasari e del Ridolfi?

soltanto più tardi, quando il rame fu ritoccato, questi BB o DD vennero cambiati in due P.

Quando si conoscono gli altri pittori del Friuli non fa più maraviglia, che un artista così poco originale, com'era evidentemente Pellegrino, venisse in così alta fama in quella piccola regione. Tutto in questo mondo è relativo. E chi de' miei giovani compatrioti, avendo la fortuna di fermarsi in Italia, avesse anche il tempo e la voglia di andar a visitare quella splendida provincia, p. e. in una bella settimana autunnale, si convincerebbe, credo facilmente, che le opere di Pellegrino dovevano necessariamente essere tenute in gran pregio accanto alle pitture di un Leonardo da S. Daniele, di Dom. da Tolmezzo, di P. Miani in Cividale, di un Andrea Bellunnello, di un Gianfrancesco da Tolmezzo (Barbeano) di Giovanni e Girolamo Martini, di Luca Monverde, di Seccante, di Calderari, di Girolamo Grassi ed altri. La razza friulana non è granchè dotata d'ingegno artistico, come per esempio la sua vicina della Marca di Treviso. I Friulani sono un piccolo popolo, energico, assennato e intelligente, ma sono, al pari di tutti i montanari, d' indole casalinga. Gio. Antonio Pordenone è anche lui friuliano di nascita da parte di madre, suo padre però era Bresciano, (da Corticelle del Lodesano, non lungi da Cremona,) e la sua educazione artistica non la dovette certo, come credono senza fondamento i signori Crowe e Cavalcaselle, al povero G. Francesco da Tolmezzo, ma principalmente allo studio delle opere del Giorgione e di Tiziano.

Non so proprio capire come mai ai signori Crowe e Cavalcaselle sia potuto venire in mente di dare per maestro al Pordenone quel noioso Gio. Francesco da Tolmezzo. Sgraziatamente il villaggio di Barbeano, dove si trova la pittura murale, che serve d'appoggio alla loro opinione, è così lontano dalla strada maestra, che non posso suggerire a nessuno dei miei lettori di pellegrinare per sua istruzione fino a quel distante paesello. Un altro friulano pieno di brio è quel Sebastiano Florigerio da Conegliano, genero di Pellegrino da S. Daniele e che morì nel fiore degli anni. Egli era figlio di un Giacomo da Bologna, che prese stanza a Conegliano. Di lui, pur troppo, non mi è noto altro di pregevole che il bel quadro della chiesa di S. Giorgio in Udine. (*) Ora devo chie-

(*) Nella Galleria dell' accademia di Venezia si vedono tre quadri, attribuiti al Florigerio due de' quali con fondamento, il terzo a torto. Nel primo (al N. 551) sono rappresentati i ss. Francesco, Antonio e Giovanni Evangelista; nel secondo (al N. 556) la Vergine col Putto fra i ss. Sebastiano e Rocco; il terzo finalmente (al N. 384) con la B. Vergine in trono, il Putto e S. Giovannino S. Agostino e S. Monica, spetta a Benedetto Diana, di cui trovansi in detta Galleria varj altri quadri sotto il nome di Vincenzo Catena. Codeste due opere del Florigerio sono però deboli al paragone di quella di Udine.

Hanno forse documenti da allegare in sostegno della loro tesi? No. Se non m' inganno, la loro opinione è fondata sopra un' illusione,

Il signor Reiset[1] possiede a Parigi una Madonna del Palma vecchio, l' unica sua opera a me nota sulla quale si trovi non solamente il nome *Jacobus Palma*, ma vi si legga anche M D, dunque l' anno 1500, come alcuni interpretano.

Per altro la *maniera di questa pittura non è punto quella di un quattrocentista*, ma bensì di un pittore almeno almeno di un decennio più tardi; inoltre quel dipinto è del tutto guasto dal ritocco. Per esempio: la forma dell' orecchio del bambino Gesù non è quella personale del Palma, ma è stata modificata dal restauratore, e così pure la mano sinistra della Madonna; anco il cielo è del tutto ridipinto, e l' aureola e la barba di S. Girolamo sono rinnovate affatto. E sarebbero realmente autentici il nome e la data sul cartellino, oppure vi furono essi appicicati piú tardi? Per le sopraddette ragioni io mi risolvo per quest' ultima opinione.[2]

dere scusa ai miei pazienti lettori di averli trattenuti così a lungo con Pellegrino da S. Daniele. A me importava però di allegare i motivi, quanto meglio fosse possibile, del mio giudizio sul merito di quel pittore, giudizio del tutto diverso da quello dei signori Crowe e Cavalcaselle. Il carattere locale degli artisti friulani è molto secco e prosaico; i loro migliori pittori hanno preso il meglio da fuori e *perciò essi non potevano esercitare nessuna influenza nello sviluppo dell' arte veneta.*

[1] Mi fù riferito che il signor Reiset abbia ceduto tutta la sua collezione al duca di Aumale.

[2] Lo stesso pregiudizio, cioè che non Tiziano abbia influito su Palma il vecchio, ma questi su quello, determinò i signori Crowe e Cavalcaselle a vedere in quella graziosa opera giovanile di Tiziano nel museo di Madrid, (n. 236), l'influenza del Palma (vol. II, 153). Questo quadro che porta il nome del Giorgione, rappresenta la Madonna col Bambino al quale S. Brigida offre dei fiori. Accanto alla Santa si trova suo marito, S. Ulfo, in arnese guerresco. Tiziano avrà dipinto questo bel quadro circa il 1510 o il 1512, dunque negli stessi anni nei quali Palma il vec-

Lo schiarimento di questo dubbio non è senz' importanza per la storia dell' arte; perchè i signori Crowe e Cavalcaselle avranno ragione se sarà dimostrato che quel cartellino è autentico, e la storia dello sviluppo della pittura veneta nei primi tre decenni del decimosesto secolo sarà quasi come essi l' hanno rappresentata; ma se al con-

chio veniva perfezionando il suo stile sopra le opere del Cadorino. La testa della Madonna in questo quadro rassomiglia molto a quella della donna creduta colpevole dal marito, nel bel dipinto a fresco di Tiziano nella scuola del Santo a Padova. Per la stessa ragione i sopraddetti critici vedono l' influenza del Palma nel quadro della Madonna con S. Antonio, N. 633 della galleria degli Uffizi; nell' « Amor sacro e Amor profano » della galleria Borghese; nel quadro della galleria di Anversa dove il vescovo di Pafo del casato dei Pesaro, è raccomandato a San Pietro. Ora i signori Crowe e Cavalcaselle mettono l' origine dell' « amor sacro e amor profano, » che vorrebbero ribattezzare in « amor sazio e amor ingenuo, » nell' anno 1500, il quadro di casa Pesaro in Anversa nel 1503. Confesso che mi é impossiblle di essere della loro opinione. Il quadro della galleria Borghese è certamente un' opera giovanile del maestro, ed è del tutto giorgionesca, ma nella maniera e nel fare è già così larga e franca, che devo ritenerlo dipinto almeno 8 o 10 anni più tardi, dunque verso l' anuo 1509. Anche il quadro di Anversa, l' iscrizione del quale porta inoltre il carattere del diciasettesimo secolo, mi pare fatto più tardi del 1503, per incarico avuto dalla famiglia Pesaro. Lo sviluppo artistico si di Tiziano che del Palma ambedue derivati da un popolo montanaro, sarà certamente stato più lento di quello che i signori Crowe e Cavalcaselle vorrebbero farci credere. Se Tiziano avesse già creato opere tanto eccellenti, come sono quelle nominate dai signori Crowe e Cavalcaselle, nei primi anni del XVI secolo, cioè dal 1500 al 1503, egli sarebbe subito salito a tale fama, che non soltanto il Dürer nel 1506 ci avrebbe parlato di lui, ma anche la Repubblica gli avrebbe senza dubbio dato delle commissioni. Appena egli rivelò per la prima volta il suo portentoso ingegno di artista nelle pitture a fresco della « Scuola del Santo » a Padova, (dipinte dal 1510 al 1511), le quali mostravano ancor fortemente la imitazione della maniera giorgionesca, che ei subito ricevette commissioni dalla città di Vicenza. E si noti che non si sottoscriveva ancora *maestro*, ma semplicemente così:

Io tician di Cador depintore
1511, 2 decembris.

(Vedi le opere del Gozzati sopra la chiesa del Santo a Padova).

quella iscrizione sul quadro del signor Reiset a Parigi non vi fosse stata messa dal Palma stesso, ma da un mercante qualunque, tutta la loro teorica casca come un castello di carta, e in questo caso conviene assegnare al Palma un posto più modesto fra i suoi famosi contemporanei di quello nel quale l'hanno collocato gli autori della nuova storia dell'arte italiana. Sarebbe dunque da desiderare che l'attuale possessore, Sua Altezza il Duca di Aumale, facesse per amor dell'arte ripulire accuratamente quel quadro, ora divenuto famoso.

Torniamo ora, dopo questa digressione, ai quadri che sono ascritti al Palma vecchio nella galleria di Monaco. Da alcuni conoscitori d'arte anche il grande S. Girolamo, (sala 9, numero 578) è attribuito al Palma, laddove il dottor Marggraff crede che l'autore di quel quadro abbia studiato sul torso dell'Ercole Farnesiano (!) a Roma; e anche questa è un opinione come qualunque altra. I signori Crowe e Cavalcaselle invece attribuiscono quel S. Girolamo, che stà scrivendo, a un maestro *non* italiano. In una tale confusione di giudizi dovrò dare anche il mio? Sia pure: Analizziamo prima di tutto questa figura maschile. La modellatura e l'espressione del viso, il disegno della mano e della gamba sono quelli del Moroni; il panneggiamento del manto è anch'esso italiano e non fiammingo. Il fondo architettonico rammenta assolutamente il Moretto da Brescia. Se sto dunque all'impressione complessiva, non posso riconoscerne autore altri che *Giovan Battista Moroni* da Bergamo, scolaro del Moretto. Se poi questo quadro sia *originale* o *copia*, non saprei dire, perchè è nascosto da una densa vernice divenuta gialla. (Rivedutolo una seconda volta e in miglior luce, dovetti persuadermi che è una copia ingrandita di pittore fiammingo da un quadro del Moroni.) Nel gabinetto 20, N. 1193, si trova pure sotto il nome

del Palma, un quadro rappresentante la Sacra Famiglia con due Marie e Santa Elisabetta. Di certo, questo quadro non può essere del Palma; anche i signori Crowe e Caselle ne convengono e ne propongono per autore o il Bissolo o anche l'uno o l'altro dei due Santa Croce (vol. II, 488). Secondo me è una libera copia di *Girolamo da Santacroce* d'un quadro di Giovan Bellini. Come Paolo Farinato metteva ne' suoi quadri una lumaca, Stefano da Zevio un pavone, Bosch un porcellino, Vinckeboons un fringuello, ecc., così Girolamo da Santacroce soleva mettere nei propri un papagallo per segno caratteristico, quando il soggetto rappresentato lo consentiva. Ora, anche in questo quadro troviamo l'uccello verde; e inoltre la maniera del Santacroce vi è rivelata dal paesaggio, dalla forma della mano e dell'orecchio, non che dal cielo rigato, al di sopra del papagallo.

Le opere del Palma vecchio giunte fino a noi non son numerose: altra prova che la sua vita fu corta. Nell'elenco dei signori Crowe e Cavalcaselle sono date per autentiche del Palma circa 53 o 54 opere, se ho contato bene. Ma da queste, a parer mio, sarebbero da togliersi le seguenti:

1. Una Vergine con Cristo e il bambino Giovanni tra santi, di proprietà del signor E. Andreossi (Milano, Via Clerici n. 2). Questo quadro appartiene senza dubbio a Bonifazio veronese, benchè figurasse per un *Palma* nell'esposizione artistica di Bergamo.

2. La « Schiava di Tiziano » nella galleria Barberini, fiacca copia di un maestro più recente.

3. Il numero 329 della galleria di Stoccarda, cioè una Sacra famiglia, che appartiene a Bonifazio minore.

4. Anche i numeri 17 e 14 della stessa galleria non sono opere del Palma.

Per lo contrario, tengo per autentici alcuni quadri

che gli furono negati dai signori Cr. e Cav.: per esempio quel Giovanni Battista, I sala 35, della galleria del Belvedere a Vienna,[1] il quale, sebbene molto ritoccato, porta ancora tutti i segni caratteristici del Palma.

Ne aggiungo a questi anche alcuni altri, fra cui parecchie opere principali, e non indicate, nell' elenco dei signori Cr. e Cav.: 1.): La *Lucrezia* (sala XI N. 5) della galleria Borghese. 2.) L' « Adultera » nella galleria del Campidoglio a Roma, N. 80. 3.) La tavola nella chiesa di Peghera, e 4.) un altra nella chiesa di Dossena, villaggi nella valle del Brembo, vicino a Bergamo. 5.) il n. 605 nella galleria Lichtenstein a Vienna molto restaurato ma genuino. 6.) Due ritratti nella raccolta Querini-Stampalia a Venezia. 7.) Il Tobiolo coll' Angelo nella Galleria di Stuttgart. Secondo il mio calcolo si conoscono dunque da 59 a 60 quadri del Palma, dei quali circa 28, e tra questi i *più belli* e i *più importanti*, sono rimasti fortunatamente all' Italia, gli altri sono passati all' estero; numero certamente scarsissimo anche per un pittore che non superò i 48 anni. Inoltre la maggior parte di queste opere sono piccoli quadri da gabinetto, di cui il maestro poteva farne tre o quattro all' anno, per quanto fosse lento e coscienzioso nel lavoro. Mi resta infine da dire che disgraziatamente non ho veduto finora quei quadri del maestro, nominati dai signori Cr. e Cav., che si trovano in collezioni private inglesi.

Di L. Lotto, all' incontro, nella sola città e provincia

[1] Definito dai signori Cr. e Cav. (vol. II, 488) per « a feeble aud injured panel in a style commingling that of Palma with that of Pordenone. » Quel Giovanni Battista potrebbe appartenere al « *Triptycon* » del quale, nell' inventario dell' eredità che fu fatto dopo la morte del Palma, si parla in questo modo: paletta in tre pezi del tajapiera de San Zuane Evangelista, zoè suso, un pezo ghe se San Zuan Baptista, et un altro San Roccho e un altro Sebastian fenidi (finiti), Racc. veneta, dispensa II. Tomo 1, serie I. p. 78.

di Bergamo si trovano più di venti opere; senza comprendervi le pitture murali nella chiesetta di S. Michele, in Trescorre e vicinanze, e fra queste sette grandi ancóne; circa sette in Milano; una in Brescia; due nella Marca Trevisana; in Venezia tre ancóne e alcuni ritratti; in Firenze tre quadri da stanza due nella galleria degli Uffizi e uno presso un privato; nella Marca d'Ancona dodici; in Roma circa otto; in Napoli uno; in Modena un bel ritratto; in tutto dunque da 59 a 60 opere soltanto in Italia, senza contare quelle all'estero, dove ce n'è pure molte. I signori Cr. e Cav. all'incontro citano nel loro elenco sole 32 opere del Lotto in Italia, e circa 26 fuori.

Se il Lotto e Palma il vecchio nella loro prima gioventù ebbero a conoscersi e stimarsi nello studio di Giovanni Bellini, pare tuttavia che non abbiano avuto molta relazione tra loro dal 1500 fino a circa il 1510, essendo stato il Lotto in questi anni per lo più lontano da Venezia; nè le opere da lui fatte in questo primo decennio offrono la minima affinità con quelle del Palma. Una relazione artistica più intima non pare che sia esistita tra i due maestri prima degli anni che corrono tra il 1510 e il 1515. E pare che anche a questo tempo appartengano quei quadri del Palma dal colorito Giorgionesco e dai lumi acuti e pronti che caratterizzano il Lotto, come per esempio: « l'adorazione dei pastori, » N. 274 della galleria del Louvre — il busto di una donna, (II, 9) della galleria del Belvedere a Vienna — lo splendido ritratto di una giovane nella galleria di Berlino, e altri. Credo perciò che precisamente in questo tempo il Lotto e il Palma abbiano tutt'e due studiato e tentato d'imitare le opere del Giorgione, ma che in tali studi il Lotto abbia influito sul Palma maggiormente che non questi in quello. La più bella, la più perfetta opera del Palma mi pare sia la grande tavola della chiesa di S. Sebastiano a Vicenza;

la figura di S. Giorgio ricorda ancora del tutto il magnifico S. Liberale del famoso quadro di Giorgione a Castelfranco. La « grande adorazione dei tre magi » si può considerare come uno degli ultimi quadri del Palma: l'aveva principiato per la chiesa di S. Elena a Isola vicino a Venezia, e fu poi terminato per la maggior parte da un suo scolaro, probabilmente il Cariani. I signori Cr. e Cav. vedono invece in questo quadro l'influenza tanto del Cima quanto del Carpaccio (vol. II, p. 468). Il quadro si trova adesso nella galleria di Brera a Milano, vicino a un altro quadro del Cariani,[1] comodo per il confronto. Il Palma vecchio è forse il più *vigoroso* e il più *robusto* fra tutti i pittori della scuola veneta posteriori ai Bellini, come il suo scolaro Bonifazio veronese parmi che ne sia il più vivace e il più brillante. Le opere dei due maestri vengono spesso confuse fra loro. Ora passiamo a parlare di Lorenzo Lotto, l'amico e il compagno d'arte di Palma il vecchio.

Fin qui non ho trattato che delle opere del Lotto, veniamo dunque ora a parlare della sua vita. Si crede comunemente che *Lorenzo Lotto* sia nato verso il 1480; io inclino più a ritenerlo nato verso il 1476. Perchè, prima di tutto, il suo quadro nella galleria del Louvre, N. 227, rappresentante S. Girolamo, segnato col nome e con la data 1500,[2] è già eseguito con una certa maestria; e poi

[1] Il contratto per questo quadro fu pubblicato nell' *Archivio veneto* (vol I, parte I, p. 167). La committente fu Orsa, vedova di Simone Malipiero. Iacopo Palma qdn. Ser Antonij na ricevette 100 ducati (1525). Pare che il Palma si ammalasse nell'anno seguente.

[2] Ho esaminato la data minutamente iu una buona luce, con parecchi signori intelligentissimi di belle arti, cioè il signor visconte Tauzia, direttore della galleria del Louvre, il Conte Clément de Ris e il dottor Gustavo Frizzoni da Bergamo; e tutti e quattro l'abbiamo riconosciuta genuina, e non *alterata*, come la ritengono i signori Cr. e Cav. Sono dunque questi due quadri di Parigi, quello del Lotto nel Lonvre e quello del Palma del signor Reiset, che formano il pomo della discordia tra i

perchè pare che egli fosse già molto vecchio nel 1555, avendo « quasi perduto la voce » come è detto in un documento del museo Correr a Venezia. Nello stesso anno « la Santa casa di Loreto pagava a messer Lorenzo Lotto, oblato della Santa casa un fiorino e bolognini 44 al mese » per nutrimento e vestiario, e questo « perchè il Lotto si era consacrato con tutto il suo avere alla santa Vergine di Loreto. » (Manoscritto sul Lotto nella biblioteca del museo Correr, gentilmente comunicatomi dal direttore, il signor commendatore Niccolò Barozzi),

Pare che il Lotto sia morto tra il 1555 e 1556 in età molto avanzata. Aveva forse già creduto la morte vicina nell'anno 1542, perchè leggiamo nel *Libro Consigli*, 3, carta 96, del monastero di S. Giovanni e Paolo a Venezia: « Item ms. Lorenzo Loto dat scire *relinquit* conventui de credito suo pro palla Scti Antonini (la bella tavola esiste sempre in quella chiesa, benchè molto negletta) omne creditum suum ultra ducat: nonaginta, hoc videlicet pacto quod conventus teneatur in morte sua gratis sepelire eum in aliquo sepulcro et dare sibi habitum ordinis. »

Lorenzo Lotto non nacque a Bergamo, nè a Venezia, come vorrebbe il dottor Marggraff, ma a Treviso,[1] e sarà

signori Cr. e Cav. e me; perchè, laddove essi dichiarano il cartellino del quadro del Palma per *genuino* e la data del quadro del Lotto per falsificata, io all'incontro considero quest'ultima per genuina, se anche ritoccata, e il « cartello » della Madonna di Palma il vecchio del signor Reiset per apocrifo; e, ciò che più importa, credo che la pittura del Palma appartenga a un tempo molto posteriore all'anno 1500.

[1] Anche sopra questo maestro il Vasari era meglio informato di tutti i suoi seguaci, che han voluto correggerlo sopra la testimonianza del Lomazzo, di cui però è tanto poco da fidarsi. Il Vasari dice che il Lotto era Veneto e scolaro di Giambellino, e che s'ingegnò più tardi d'imitare la maniera del Giorgione. Nei documenti che si trovano negli archivi di Bergamo egli si chiama *Lotus Venetus* e aggiunge in uno di questi: « Nunc habitator Bergomi; » in un altro documento di Roma,

andato probabilmente assai per tempo a Venezia nella scuola di Giambellino, dove avrà forse avuto il Palma per suo minor condiscepolo, e lì i due giovani, entrambi d'indole semplice e pia, si saranno sentiti attratti l'un verso l'altro vicendevolmente. Le opere giovanili del Lotto col carattere molto giambellinesco sono le seguenti:

a) Il S. Girolamo, del 1500, nel Louvre.

b) Il quadretto citato dal Federici (*Memorie Trevigiane*, vol. II, pag. 78) del 1505, posseduto ora dal pittore Gritti a Bergamo.[1]

c) Il quadro nella galleria di Napoli.

d) La Madonna di Lord Ellesmere a Londra.

e) La graziosa e spiritosa tavola in Santa Cristina vicino a Treviso — tra il 1505 e il 1506 (?).[2]

f) La tavola della chiesa di Asolo, dell'anno 1506.[3]

dell'anno 1509, egli è chiamato *L. Lottus de Trévisio.* Quest'ultimo documento, che è molto importante, si trova nella biblioteca Corsini, e dice così:

« 9 Martii 1509. Magister Laurentius Lottus de Trivisio confessus recipisse « per pitture, da eseguirsi nelle stanze del piano superiore al Vaticano, 100 ducati. » — Raffaello soggiornava allora già da più di sei mesi a Roma. Quelle pitture saranno esse mai state eseguite dal Lotto?

[1] La tavola della chiesa di S. Cristina é segnata, come tutte le opere giovanili, col nome latino del Lotto:

LAVREN̄. LOTVS. P.

Le pieghe e la forma delle mani sanno ancora molto della maniera di Giambellino, l'espressione della Madonna è seria, quella di S. Cristina pura e pia, S. Liberale ha un fare giorgionesco. Il Lotto è ancora molto calmo in questo quadro, nè vi spiega peranco quella vivacità nervosa che s'avvicina spesso all'affettazione, e che nelle sue opere posteriori disturba l'osservatore e lo previene contro di lui.

[2] Il quadro del signor Gritti rappresenta un'allegoria ed è stato descritto minutamente dal Federici. Nel tergo del quadretto, che é molto sciupato, si legge: « Bernardus Rubeus (Rossi) Berceti. comes. Pont. Tarvis. (egli era vescovo di Treviso) aetat. ann. XXXVI. mens. X. D. (dies) V. Laurentius Lotus. P. cal. Iul. M. D. V. »

[3] Anche questo quadro è segnato LAVREN. LOTVS, come quello che si trova a Monaco, ma l'autore vi aggiunse IUNIOR. M. D. VI.,

g) Il quadro nella galleria Borghese, 1508.

h) Il quadro di Recanati, 1509.

Ma pochi anni dopo, nel 1511 e 1512 (Iesi), si comincia già a vedere la grande influenza che le opere del suo compatriota Giorgione ebbero pure sopra di lui, figlio anch' esso della Marca Trevigiana.

È singolare il vedere dai signori Cr. e Cav. rappresentato il Lotto tutto diverso da quello che i miei studi me lo fanno apparire. Essi lo hanno per Begamasco, laddove l' indole del *Lotto è interamente diversa da quella dei Bergamaschi;* dicono ancora che egli è uno scolaro dei Bellineschi (?); che ha passato la sua gioventù col Previtali e che da ultimo piegasse verso la maniera del Palma e del Giorgione, però senza mai potere smettere le sue *abitudini lombarde (?!)* Ebbene, anche il Tassi ce lo rappresentò quale scolaro di A. Previtali *(Vite dei Pittori ecc. Bergamaschi* I, 115), laddove prima il Lomazzo e più tardi anche altri, e perfino il Lanzi, hanno giudicato il Lotto, che consideravano come Bergamasco, quasi come un allievo di Leonardo da Vinci, e ciò probabilmente per l' unica ragione, che Bergamo non è gran fatto lungi da Milano. I signori Cr. e Cav. dicono infine

per indicare che lo terminò nel mese di Giugno. Alcuni critici hanno franteso questa iscrizione, giudicando da essa che vi fossero due pittori di quel nome, uno maggiore e l' altro minore. Il dipinto medesimo però parla contro una tale supposizione. Esso fu dunque terminato nel Giugno, cioè nel principio di quel mese, perchè il giorno 20 troviamo già il Lotto a Recanati, dove sottoscrisse il contratto col quale s' impegnava a dipingere una « santa cena » per i domenicani di quella città.

« 20 Iunii 1506. Laurentius Lotus Pictor Venetus promittit fratri Augustino hispano Priori sancti Dominici pingere coenam, latam novem pedes et dimidium, altitudinis proportionatae, sumptuosam et splendidam et deauratam secundum designum pro Florenis 100 et expensis pro se et famulo. » (Nell' archivio di Recanati, protocollo di Ser Piergiorgio Antonio.) Nell' estate dell' anno 1509 il Lotto tornò a Recanati, venendo da Roma.

che il Lotto si sia pure avvicinato a Tiziano, ma aggiungono che anche il Previtali abbia molto influito sulla sua maniera. Inoltre, per colmar la misura delle influenze e delle analogie, vogliono perfino che quel povero Lotto, già spossato e tutto stordito per tante impressioni diverse, abbia visitato Bologna nel primo decennio del XVI secolo per istudiarvi diligentemente le pitture a fresco della cappella di S. Cecilia, dipinte dal Francia, da L. Costa, dal Tamarozzo, dal Chiodarolo e da A. Aspertini,[1] giacchè, a parer dei due critici, si scorgono non poche reminiscenze di tutti questi artisti nelle opere del Lotto (?!). — E finalmente essi vedono nel nostro Lotto un « mixtum compositum » del Cima, del Bellini, del Carpaccio, del Montagna, del Previtali e del Santacroce, e in ultimo trovano ancora che pure il Dürer abbia influito su di lui. Al parere dei due critici il Lotto frequentava lo studio di Palma il vecchio, e credono anzi che il Palma stesso l'abbia fornito dell'abbozzo per il quadro dell'anno 1508 nella galleria Borghese. Come tutti gli ammiratori dei due critici eminenti, anch'io non posso far a meno, dinanzi a quell'analisi profonda, di rendere il tributo della mia piena ammirazione alla loro vasta dottrina, la quale però non mi pare accordarsi con la verità, almeno come l'ho in mente io. Questo quadro giovanile, semplice e leggiadro, della Galleria Borghese, che il Lotto deve aver fatto o in Roma o nella Marca d'Ancona per qualche convento di monache, mi pare sentito ed eseguito interamente con lo spirito e col sentimento del Trevigiano, in maniera che io non conosco nessuna opera del Lotto la quale ricordi tanto poco il Palma, quanto questo quadro della galleria Borghese. Il disegno della mano della Madonna, l'ondeggiare e la luce dei capelli del bambino Gesù, come

[1] Questo bel ciclo di pitture a fresco fu terminato nel 1506.

pure il panneggiare, sono del tutto bellineschi; il S. Onofrio, come osserva rettamente il professore Thausing, rammenta senza dubbio leggermente alcune teste di vecchio del Dürer, e specialmente quella di uno scriba nel quadro che il Dürer dipinse nell'anno 1506 a Venezia « Cristo fra i dottori » (galleria Barberini); se non che a me pare poter spiegare questo caso dicendo che l'uno e l'altro maestro possono aver preso per modello la medesima testa d'un mendicante veneto.

Il Vasari dice: « fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto », cioè il Lotto fu condiscepolo e amico del Palma e non *garzone* (journeyman), come i signori Cr. e Cav. credono di dover tradurre, probabilmente per poter in tal guisa dare un sostegno alla loro opinione che il Lotto sia stato uno scolaro o imitatore del Palma. Tuttavia alcune opere di quest'ultimo, della sua età media, dal 1512 al 1520, sono, come ho già osservato, talmente Lottesche, massime nel modo di mettere i lumi, che il defunto Mündler dichiarava addirittura il quadro del Palma nel Louvre (277) per opera del Lotto.[1] Il Palma, preso tutto insieme, è un pittore più perfetto e anche più piacevole del Lotto, il quale tante volte ha troppa furia e perde facilmente l'equilibrio nelle sue opere; ma, dall'altro canto, Lorenzo Lotto stà molto più in alto per l'immaginativa e il concetto artistico, ed ha anche più « estro » poetico del Bergamasco. Il Lanzi osserva giustamente: « Se il Palma è meno animato del Lotto e meno sublime, è forse più bello, comunemente parlando, nelle teste delle donne e dei putti. » Il gretto Previtali, tecnico eccellente per altro, non ha di certo avuto nessuna influenza sul Lotto, bensì a rovescio, come vedremo più avanti; quanto alle relazioni artistiche del Lotto con

[1] Vedi l'Appendice al Cicerone di Burckhardt, p. 57.

Leonardo da Vinci, esse mi paiono inventate di sana pianta.[1] Alla fin fine, Lorenzo Lotto fu *corregesco* prima che Antonio Allegri avesse meritato i primi onori.

Il Correggio e il Lotto erano *nature affini* che operavano nella medesima epoca. L'uno e l'altro cercavano, come già Leonardo prima di loro, di dare un'espressione alla bellezza dell'anima — e questo è l'ultimo passo dell'arte quando essa giunge alla sua massima perfezione. Quest'aspirazione era evidentemeute compresa nello sviluppo organico della potenza dell'arte stessa.[2] Il Lotto lavorò à Bergamo dall'anno 1515 al 1524;[3] nella marca

[1] Quel Lorenzo di diciasette anni, che fu accolto nel 1505 a Firenze da Leonardo nel suo studio, non può essere Lorenzo Lotto, il quale si trovava allora a Treviso. E quando si fermò nel 1515 in Bergamo, Leonardo partiva per la Francia.

[2] Come mai avviene che parecchi ritratti del Lotto vengono attribuiti al Correggio? In un ritratto, preso dal vivo, non si può neanche parlare d'influenza estrinseca sul pittore, perchè il concetto non può essere che suo proprio.

[3] Il Lotto fu a Bergamo per la prima volta nel 1513, e vi sottoscrisse il contratto, col quale s'obbligava di dipingere il gran quadro coi ritratti de' donatori Alessandro e Barbara Martinengo, per la chiesa dei domenicani. Quindi tornò a Venezia, e compì nel monastero di S. Giovanni e Paolo un abbozzo di circa quattro piedi di altezza e due piedi di larghezza per il quadro commessogli. Questo abbozzo, dipinto su legno e segnato: LAV. LOT. in IO. PAV. PINXIT (cioè nel monastero di S. Giovanni e Paolo), lo vidi anni fa in Bergamo, fu poi venduto in Francia. Nella grande tavola, la maggiore che abbia mai dipinto il Lotto (cominciata nell'anno 1515 e terminata nel 1516), egli è più correggesco di Antonio Allegri nel suo quadro di S. Francesco, nella galleria di Dresda (151), dipinto nel 1514. Si considerino, per esempio, specialmente gli atti e le pose di S. Alessandro e del Battista, e anche quelle degli angeli che scherzano appiè del trono. Le tre belle tavolette che formavano la predella di questo quadro, si trovano ora nella sagrestia della chiesa di S. Bartolomeo a Bergamo, il quadro stesso è dietro l'altar maggiore. Nel principio di quell'anno 1515, prima che il Lotto venisse a Bergamo, egli avrà secondo ogni probabilità dipinto, passando per Padova, il bel ritratto di Agostino della Torre, professore a Padova. Questo quadro, che ora trovasi nella galleria nazionale di Londra, porta l'iscrizione: d.mo Nicolao de la Turre nobili Bergomensi amico Sing°,

di Ancona e a Roma dal 1506 al 1510, e poi, più tardi, dal 1554 al 1556; il resto del tempo pare che siasi fermato a Venezia nel convento di S. Giovanni e Paolo.

Al contrario del suo contemporaneo il Correggio, col quale aveva delle affinità d'anima, il Lotto ha scelto quasi esclusivamente soggetti religiosi per le sue pitture Dal così detto « trionfo della castità » (galleria Rospigliosi a Roma), e dal piccolo Fauno di questa collezione in fuori, non conosco del Lotto nessun lavoro tolto dalla mitologia greca. Ma i suoi ritratti maschili e femminili possono, senza dubbio, essere messi accanto ai primi dei suoi contemporanei; tra questi i migliori si trovano a Roma, nella galleria di Brera, nella galleria nazionale di Londra, in Hamptoncourt, nel museo di Madrid e uno squisitissimo nella galleria del Belvedere a Vienna.[1]

Pare che Tiziano, coetaneo del Lotto, facesse gran conto di lui. Pietro Aretino, nell'Aprile dell'anno 1548, scriveva al Lotto in questi termini: « O Lotto come la bontà buono e come la virtù virtuoso, Tiziano sin da Augusta e in

1515. Bgmi. Il Lotto avrà forse portato con se il quadro da Padova a Bergamo, per consegnarlo a Niccolò della Torre. Credo che ci abbia aggiunto più tardi l'altro ritratto, verisimilmente di Niccolò stesso, perchè quella seconda figura sta piuttosto male sul fondo.

[1] Quel ritratto della galleria del Belvedere andava prima col nome di Tiziano, al quale fu ancora ascritto dal defunto direttore Waagen. Negli ultimi tempi fu tolto a Tiziano e dato al Correggio. Il ritratto della figura fino al ginocchio rappresenta un giovine cavaliere in foggia veneta, il viso è nobile e pallido, capelli e barba di un bruno chiaro, occhi cilestri. Nella mano sinistra egli tiene un artiglio di uccello in oro (?). La testa è, come in tutti i ritratti del Lotto, spirituale e d'una squisitezza mirabile; le mani sono bianche e delicate nelle tinte, con le ombre verdastre, particolari al maestro. Secondo il catalogo del signor di Engerth, quel ritratto rappresenta il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, nato nel 1522: questo è in ogni caso uno sbaglio, perchè il Correggio morì, qnando l'Aldrovaudi aveva appena dodici anni. Un buon ritratto dell'Aldrovandi, dipinto da L. Caracci, vedesi invece nella galleria comunale di Bergamo, e questo non ha la minima rassomiglianza col

mezzo la grazia di tutti favori del mondo vi saluta, e abbraccia col testimonio della lettera, che due dì sono mandommi; egli secondo il dir suo raddoppierebbe il piacere, che sente nella soddisfazione che mostra lo Imperadore dell'opere, che gli fà, se il vostro giudizio gli desse d'occhio, e parlassene. E di nulla il pittor grave s'inganna, imperocchè il consiglio di voi è approvato dagli anni, dalla natura e dall'arte, ecc. ecc. »

Il grazioso quadro giovanile del Lotto nella galleria di Monaco, si trova nella sala 9 e ha il numero 552. Esso rappresenta lo sposalizio di S. Caterina ed è segnato: LAVREN. LOTVS. F. In questo quadro la forma della mano è ancora del tutto giambellinesca, e gli atteggiamenti del bambino Gesù e di S. Giuseppe sono assai caratteristici per il maestro. Forse appartiene alla medesima epoca dei quadri che sono in S. Cristina e in Asolo (1505-1506). Il Lotto nei quadri dei tempi posteriori, cioè dal 1520 al 1530, si firmava per lo più in italiano: Lorenzo o Laurentio Loto o Lotto. Questo quadro è dipinto nella maniera tenuta da Alberto Dürer, da van der Goes, da Giambel-

ritratto del Lotto a Vienna. Non soltanto a Vienna i ritratti del Lotto portano il nome di Correggio, anche nella collezione di Hamptoncourt, presso Londra, v'è la stessa confusione. I migliori ritratti del Lotto hanno tutti quella fina eleganza intriseca che ha la sua origine nel sentimento, la quale segna l'estremo apice del progresso dell'arte in Italia, e che è particolarmente rappresentata da Leonardo da Vinci, da Lorenzo Lotto, da Andrea del Sarto e dal Correggio, laddove l'eleganza del Bronzino in Toscana e del Parmigianino nell'Alta Italia è cosa estrinseca accattata, indipendente dalla vita interna della persona rappresentata, e perciò indica già il primo periodo della decadenza dell'arte. Come abbiamo già notato, quella eleganza di sentimento, nel Lotto come pure nel Correggio, ha del nervoso, del malaticcio. Le nature di questi due artisti erano assai affini l'una all'altra, tutt'e due erano anime riflessive, amanti della solitudine. La maggior parte della sua lunga vita L. Lotto la passò solitario nella cella, in compagnia di frati domenicani, Nè egli, nè il Correggio, non hanno mai brigato il favore e la grazia dei potenti e così detti fortunati di questo mondo.

lino e da molti pittori di qua e di là dalle Alpi, cioè nella maniera del van Eyck.[1] Sgraziatamente il cielo vi è ritoccato quasi interamente.

Pigliamo ora ad esaminare in un modo più particolare le opere del gran Cadorino e tra queste alcune importantissime, che si trovano nella pinacoteca di Monaco.

Secondo il signor Marggraff, Tiziano nacque nel 1477, andò prima alla scuola di Gentile, poi a quella di Giovanni Bellini; più tardi si venne perfezionando sotto la direzione del suo contemporaneo e amico, il precoce Giorgione. Sono d'accordo con lui su queste indicazioni, vorrei soltanto ommettere Giovanni Bellini. Perchè, per quanto poco mi vada a genio il carattere morale di Tiziano, pure mi sarebbe difficile di figurarmi che il vecchio Bellini, che godeva l'uffizio, detto della Senseria, nel fondaco dei Tedeschi, ne fosse nel 1513 con ogni sorta d'intrighi spogliato da un suo *allievo*. Per altro, non è di grande importanza per la storia il sapere se Tiziano abbia imparato i principi elementari della sua arte da Antonio Rosso, da Sebastiano Zuccato, da Gentile o da Giovanni Bellini. Quello che non si può negare è, che nelle sue opere giovanili l'influenza del Giorgione apparisce così chiara, che parecchi quadri di Tiziano di quel tempo (1504-1512) sono stati tenuti per opere del suo maestro e del suo ispiratore, il Giorgione.[2]

[1] Si preparava il dipinto con colori a tempera in chiaroscuro e poi lo si velava con colori a olio. L'olio di lino o di noce, purificato con diverse filtrazioni, allungavasi poi con vernici. I quadri, dipinti in questo modo, non anneriscono mai, ma conservano sempre le trasparenza del colore, come appare anco dal quadretto del Lotto.

[2] Per esempio il « Portacroce » nella chiesa di S. Rocco a Venezia, la Madonna col Bambino fra i SS. Ulfo e Brigida nella galleria di Madrid; l'« Erodiade » in casa Doria Panfili a Roma e altri. Nella vita di Tiziano (vol. I.) i signori Cr. e Cav. asseriscono che la graziosa Madonna, 41, della galleria del Belvedere in Vienna, fu ancora dipinta nel XV

Tiziano apparisce ancora nell' anno 1505 come assistente del Giorgione, e sappiamo dall' Anonimo del Morelli che egli, dopo la morte del Barbarelli, nel 1511, terminò parecchie opere lasciate incompiute dal suo maestro e amico. Nè solo nei lavori giovanili del Cadorino, ma eziandio nei quadri di tutti i suoi contemporanei veneti, l' influenza del Giorgione è chiara e lampante: in quelli del Lotto, di B. Boccacino, del Palma, di Giovanantonio da Pordenone, di Bonifacio Veronese, del Cariani, del Dosso, del Romanino e di molti altri, senza parlare del suo allievo Sebastiano Luciani. Oltre all' influenza del Giorgione su Tiziano, ammessa perfino dai signori Cr. e Cav., i quali la fanno notare pure [1] in quell' opera giovanile che rappresenta S. Marco seduto sul trono tra quattro altri Santi, che si trova ora nel vestibolo della sagrestia della « Salute » in Venezia, i sopraddetti critici vogliono scorgerci anche l' influenza di Fra Bartolomeo della Porta, massimamente nel panneggiamento e nelle movenze tanto di S. Sebastiano quanto di S. Rocco. Ora, per potere rettamente intendere e apprezzare in tutta la sua profondità quella sottile osservazione, bisogna sapere che Baccio della Posta arrivò a Venezia, nell' Aprile del-

secolo da Tiziano, e vi scorgono qualche cosa, che ricorda loro i Bellini, il Carpaccio e perfino il Palma vecchio (!); ne lodano particolarmente il bel fondo del paesaggio. Se non che a me pare che precisamente quel fondo avrebbe dovuto dir loro che il quadro è di 6 a 8 anni meno antico che non credono. Si confronti quel paesaggio, trattato così liberamente e largamente coi fondi dei paesaggi nei quadri di Giovanni Bellini del Cima, del Basaïti e perfino del Previtali, e sarà facile convincersi dell' errore, nel quale incorsero i signori Cr. e Cav.

[1] Questo quadro, come anche quello nella chiesa detta di S. Marcuola in Venezia, rappresentante il bambino Gesù tra i SS. Andrea e Caterina; inoltre la Madonna col Bambino (41) della galleria del Belvedere, il « Portacroce » in S. Rocco mi sembrano le più antiche opere di Tiziano che ci siano pervenute, e tutt' e tre compiute forse alquanti anni prima dell' « Amor sacro e Amor profano. »

l'anno 1508 e che non solo passò alcune settimane nel convento di S. Pietro Martire, sull'isola di Murano, ma vi principiò anche un'ancona per quei frati.[1]

Consideriamo ora le opere di Tiziano. Il catalogo della Galleria di Monaco ce ne presenta circa una dozzina.

Nella sala 7 numero 1329, vedesi un quadro autentico ed assai pregevole del maestro, fatto negli ultimi anni di sua vita, il quale rappresenta « la flagellazione di Cristo. » Nessun pittore al mondo ha mai adoperato il pennello con più fermezza e maestria che Tiziano a novant'anni su questa tela. Egli ha ridotto per questo quadro i colori della sua tavolozza al bianco, nero, rosso e all'arancio, colori dei quali pare che esclusivamente si servissero i più antichi pittori della Grecia. Più tardi anche Rubens e van Dyck seguivano talvolta l'esempio del vecchio Tiziano, ma meglio però di tutti vi riuscì il vecchio Francesco Hals nei due famosi ritratti della galleria di Haarlem.[2] Si dice che il suddetto quadro di Tiziano sia venuto dai Paesi Bassi in Germania. Fra i vari ritocchi, che si ravvisano in questo quadro, i signori Cr. e Cav. (Tiziano, vol. II pag. 395, nota 2.) vi scorgono perfino la mano di Rubens, o, se vuolsi, quella di van Dyck, per esempio in quell'uomo preso di profilo, che minaccia il Salvatore.

È pur vero che questa mano dalle dita accademiche ed affilate non è punto tizianesca, ma si mostra probabilmente di origine fiamminga; che poi essa sia stata restaurata da van Dyck o da qualunque altro fiammingo, lo creda chi ne ha voglia.

[1] Vedi su questo P. Marchese: Memorie dei più insigni Pittori, Scultori e Architetti Domenicani. (vol. II, p. 59-64).

[2] I numeri 60 e 61, rappresentanti i direttori e le direttrici d'un Ospizio di poveri vecchi.

Squisito è pure il bel ritratto di un uomo vestito di nero, già chiamato falsamente Pietro Aretino. (n. 467).

N. 496. Ritratto di Carlo V, autentico e bello. Il paesaggio vi è delineato con una franchezza maravigliosa, e ricorda vivamente nelle tinte i paesi di Rubens; si osservino per esempio anche i quadri n. 279 e 260 di P. P. Rubens. E' pare che questi, dopo la sua ambasciata a Madrid, abbia preso Tiziano per modello anche nel paesaggio.

L'imperatore ha l'aria stanca e alquanto turbata. A me sembra che questo ritratto sia stato dipinto alcuni mesi prima di quel prodigioso ritratto di Carlo V a cavallo nel museo di Madrid, secondo me, quanto al concetto, il più bel ritratto del mondo. L'iscrizione del ritratto di Monaco è bensì ritoccata ma vera: TITIANVS. F. 1548.

Veniamo ora a esaminare due ritratti autentici del gran ritrattista bergamasco, il Moroni. L'uno si trova nella sala 9, l'altro nella sala 7. Il primo rappresenta una donna, vestita di pellicia, n. 583. È un po' sciupata dalla pulitura ma è sempre una bella opera del maestro, dipinta fra il 1560 e il 1570. Vi si ravvisano chiaramente tutti i tratti caratteristici del Moroni. Il secondo si trova nella sala 7, numero 452, e porta nel nuovo catalogo, corretto dal signor dottore Margraff, il nome del Moretto. Ma questo ribattezzamento è sotto ogni rispetto infelice; in primo luogo perchè prova che il signor dottore è poco famigliare col fare del Moroni, e in secondo luogo perchè gli dà l'opportunità di dire spropositi sul Moretto; il quale non nacque nel 1500 ma bensì nel 1498, nè morì a Bergamo, ma in Brescia, e non nel 1560, ma quattro anni prima. Il ritratto rappresenta un ecclesiastico, ed è una delle migliori opere del valentissimo Bergamasco. Già prima del signor dottore Margraff, alcuni moderni critici si erano provati a gran torto di ascrivere al Moretto

questo quadro così caratteristico del Moroni. In alcuni casi, egli è vero, il Moroni può essere scambiato col suo maestro, il Moretto, da quelli che non sono troppo famigliari con la sua maniera, particolarmente quando si tratta delle copie che il Moroni fece dei quadri del suo maestro, per esempio, del S. Girolamo che legge, della galleria comunale di Bergamo, e del suo quadro giovanile che si trova nella galleria di Brera, al numero 252. La forma e l' espressione, che dava alla mano il Moroni, sono per esempio molto diverse da quelle del Moretto. Le mani di questo, con le dita affusolate che hanno dell' accademico, non hanno mai la naturalezza, che il Moroni sapeva dare, quando voleva, alle mani che ritraeva dal vero. L' incarnato del Moretto ha una chiara tinta argentina, laddove quello del Moroni s' avvicina più alla realtà. Nel mentovato quadro di Monaco la mano è tanto caratteristica, che non lascia il *minimo* dubbio per gl' intelligenti che questo ritratto sia del Moroni e non del Moretto.

Gio. Battista Moroni nacque in Bondio, vicino ad Albino, borgo nella provincia di Bergamo, e, secondo ogni probabilià, verso il 1525; perchè le sue prime opere hanno nelle parti carnose, quella tinta color d' embrice che troviamo spesso nelle opere del Moretto dopo il 1540. Laonde il Moroni deve essere entrato nello studio del Moretto presso a poco in quel tempo. Questi fu Bresciano di nascita, ma i suoi antenati, i Bonvicini,[1] discendevano da Ardesio, villaggio, come Albino, nella valle del Serio, e nel 1438 si fermarono a Brescia per esercitarvi la mercatura. Il primo quadro del Moroni che io conosca portante data, porta appunto quella del 1553 e trovasi nella

[1] Ambrogio e Moretto quondam Guglielmino di Ardesio, chiamati Bonvicini. (Vedi Dizionario degli artisti Bresciani di Stefano Fenaroli).

galleria di Berlino. Da ciò non deve riferirsi che il Moroni non abbia dipinto già prima altri quadri. Conosco parecchi dei suoi primi lavori, parte nella città, parte nella provincia di Bergamo. Ne indicherò due per quelli che desiderano di conoscere meglio questo maestro: uno nella chiesa parocchiale di Gorlago, probabilmente il quadro del Moroni che si accosta più di tutti al fare del Moretto; e un busto di profilo rappresentante Cristo, nella galleria comunale di Bergamo.[1]

Nessun ritrattista ha mai saputo ritrarre sulla tela l'epidermide del viso umano più fedelmente e con maggior verità del Moroni; i suoi ritratti hanno tutti un'espressione più o meno casalinga, tutti quanti debbano senza dubbio aver avuto quella rassomiglianza sorprendente coll'originale, che rapisce il pubblico, il quale alla loro vista suole sclamare: si, è parlante. Il Moroni guardava le persone coll'occhio del pubblico; non era poeta nel vero significato della parola, ma pittore insigne. Di quando in quando egli era capace di fare pure cose straordinarie e di penetrare nell'anima della gente, nel qual caso i suoi ritratti possono mettersi a fronte di quelli di Tiziano.

Il Moretto si dimostra sempre artista valentissimo, il suo concetto e il suo disegno sono sempre più nobili e più eleganti di quelli del suo alquanto prosaico discepolo, ma queste preminenze spirituali, che non qualunque occhio avverte, e che lo distinguono dal Moroni, non sono

[1] Sulla parete, a sinistra della porta, sotto il nome del Ceresa; il quadro rappresenta Cristo, librato in aria con la croce, in una gloria di angeli; sotto sulla terra Giovan Battista e un santo in arnese marziale, ambedue in ginocchio. Gli angeli, come anche il santo guerriero, sono presi dal Moretto. Il disegno in questo quadro giovanile del Moroni è assai corretto, ma un po' timido. La forma della testa del Cristo ricorda forse ancora più il Romanino, che il Moretto. Probabilmente questo quadro del Moroni fu da lui ancora eseguito in Brescia, cioè nello studio del suo maetro. È dipinto su tela.

sempre sufficienti per discernere le opere migliori di questo dalle deboli di quello.

In tali casi solo l'esatta e sicura conoscenza della forma, tanto della mano, quanto dell'orecchio, le quali sono molto diverse nei due maestri, può conferire a specificare quei quadri.

Il Moroni non è venuto in quella fama europea che merita come ritrattista, che solo nel secol nostro. In vita egli era molto stimato nella sua piccola patria, particolarmente nel Bergamasco, ma di là dai confini della repubblica veneta era poco noto. Quasi tutte le sue opere si trovavano ancora nel principio del nostro secolo a Bergamo e nelle vicinanze, e quei pochi ritratti, che nei primi secoli vennero di qua dalle alpi, furono sempre presentati al pubblico sotto il nome di Tiziano o di qualche altro maestro. Così, per esempio, il così detto anatomista A. Vesalio (2 sala, N. 24 della pinacoteca di Vienna) e l'altro ritratto maschile ivi (n. 34). Tutti e due codesti quadri appartenevano alla collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles e passavano lì, il primo per opera di Tiziano, come passa tuttora l'altro per un lavoro di Giovanni di Calcar.

Fra i più insigni ritratti del Moroni tre sono nella galleria nazionale di Londra,[1] « l'erudito » agli Uffizi, al-

[1] L'esempio del defunto O. Mündler prova evidentemente come, qualche volta, anche un'occhio molto esperto possa confondere i ritratti del Moroni con quelli del Moretto. Infatti, i tre ritratti di grandezza naturale, una volta in casa Fenaroli a Brescia, da più anni nella galleria nazionale di Londra, egli li cita tutti e tre, nelle sue « Appendici al Cicerone di Iacob Burckhardt, » pag. 67, come del Moretto, al quale furono pure attribuiti in casa Fenaroli. Lo scrittore di queste pagine, visitando, anni sono, la collezione del conte Fenaroli, ebbe il primo la buona sorte di ravvisare in due di questi famosi ritratti la mano e lo spirito del Moroni, e di togliere al Moretto « il cavaliere dal beretto nero, ferito al piede, » come anche « la signora seduta, in abito di broc-

cuni nella galleria comunale e tre o quattro altri posseduti ivi da persone private. I suoi numerosi quadri da chiesa, che trovansi nel Bergamasco, sono tutti degni di lode quanto alla tecnica, ma sono per la più parte noiosi e casalinghi nel concetto.

Il Moroni morì nel 1578 mentre lavorava al suo gran « giudizio universale » per la chiesa parrocchiale di Gorlago, a due ore da Bergamo.

Tra i suoi imitatori sono da mentovare: Gianpaolo Lolmo, Francesco Zucco, Carlo Ceresa e Giovan Battista Moneta, tutti e quattro Bergamaschi. I ritratti di quest'ultimo sono assai rari.

Presso a poco tutte le gallerie più importanti della Germania posseggono uno o più ritratti del Moroni. A parer mio i migliori sono quello di Monaco (n. 452) e quello di un domenicano laico nella galleria Städel a Francoforte.

I disegni del Moroni sono rarissimi, ne vidi finora uno solo, nella raccolta di disegni del Signor Carlo Prayer a Milano; rappresentava S. Rocco. Il meccanismo di esecuzione all'acquerello e biacca pare derivi dalla scuola di Vincenzo Foppa, ereditata dal Moroni dal suo maestro, il Moretto. Essa s'avvicina a quella di Gaudenzio Ferrari e de' suoi scolari fino al Lomazzo, laddove gli altri pittori contemporanei del Veneto adoperavano quasi sempre per i loro disegni la penna, la matita rossa o nera. Così fecero Tiziano e Giorgione, Paris Bordone, i Bonifazi, i Veronesi Liberale, Francesco Morone, Francesco Carotto e altri. Prego i miei giovani colleghi di pigliare a cuore

cato, » e restituirli al Moroni, sotto il qual nome furono poi venduti alla galleria nazionale dal negoziante d'antichità Baslini di Milano. Il terzo stupendo ritratto rappresenta un giovine cavaliere col beretto rosso e segnato coll'anno 1526 ed è uno dei ritratti più eleganti del Moretto.

queste osservazioni, perchè tali usi scolastici tante volte possono fornire indizi importanti agli investigatori delle belle arti.

Nella sala 8, numero 584, si trova un ritratto assai notevole, il quale rappresenta un giovine con una rosa in mano. Il catalogo lo chiama ritratto dell' artista fatto da se stesso, e siccom' è segnato *Franciscus Turbidus,* dovrebbe considerarsi, al parere del dottore Marggraff, come ritratto del Moro da Verona. Oltre il nome vi è anche la data 1516. Ora il catalogo, facendo nascere il Torbido nel 1500, egli avrebbe avuto dunque 16 anni in questo quadro, ma ciò non può stare. Pure si dirà che queste sono inezie e che, trattandosi di giudicare opere d' arte, non si deve guardarla tanto pel sottile.[1]

Francesco Torbido, chiamato il *Moro,* nacque a Verona nel 1486 e vi morì nel 1546. Il Vasari, il quale aveva avuto le sue informazioni sopra i pittori veronesi dal padre Marco Medici, i cui giudizi sull' importanza della scuola dei pittori veronesi richiederebbero, a parer mio, una severa revisione, non fu molto giusto neppure verso il Torbido, avendolo stimato, secondo che a me pare, al disotto del suo valore. Gli scrittori moderni hanno seguito ciecamente il giudizio del Vasari, e pongono il Moro allo stesso livello quasi del superficiale Pomponio Amalteo. Con ciò fanno un gran torto al Torbido. Il Vasari qualifica questo Veronese per uno scolaro del Giorgione, ma dubito forte della verità di quest' asserzione. Nelle sue opere giovanili, come per esempio nel nostro ritratto, il Torbido mi si rappresenta piuttosto come uno

[1] Un ritratto di Francesco Torbido, preso di profilo, si trova nella raccolta di disegni del Christ-Church College a Oxford. Esso rappresenta il Torbido con una faccia di moro e da ciò si potrebbe spiegare il soprannome « il Moro. »

scolaro del Liberale. Mi pare perciò che egli abbia fatto il suo tirocinio in compagnia del Giolfino e dei due Carotto nello studio del suo vecchio concittadino Liberale. Le sue opere posteriori, come per esempio il quadro della chiesa di S. Fermo a Verona, nel quale è rappresentata la Madonna col Bambino cinta di nubi e circondata di angeli, e sotto, sulla terra, l'arcangelo Raffaele col piccolo Tobia, e specialmente l'ameno e poetico paesaggio del fondo con le due figurine, richiamano vivamente alla memoria l'altro suo compatriota Bonifazio il maggiore. I suoi ultimi lavori poi come le pitture a fresco nel duomo di Verona, provano che la perniciosa influenza di Giulio Romano si appiccò anche a questo Veronese, fin allora indipendentissimo.

Oltre a quelli testè menzionati si trovano altri quadri di questo artista troppo poco stimato nella galleria comunale di Verona: la Madonna, col Bambino; l'arcangelo Raffaello con Tobia, ivi ascritto al Moretto da Brescia, probabilmente per iscambio dei nomi rassomiglianti; un altra Madonna con santi e col donatore, n. 210, grandioso nel concetto ma molto guasto. Le pitture al primo altare a sinistra in S. Zeno sono di lui. Anche il duomo di Salò possiede una bellissima opera del Moro, ma lì affatto sconosciuta. Un'altra ancona, anche questa sotto il nome del Moretto, purtroppo tutta sciupata, vedesi nella chiesa di Limone, pure sul lago di Garda. Questo Torbido è, come si è detto, una figura artistica che dovrebbe essere studiata meglio e messa in più giusta luce: tema degno di uno studioso di belle arti, che aspiri ad un bell'esordio. Questi dovrebbe però, a parer mio, mettere Bonifazio il maggiore insieme col Torbido. Ambedue sono compaesani, ambedue subiscono l'influenza della scuola giorgionesca, Bonifazio per mezzo del Palma vecchio, il Torbido probabilmente per mezzo di Bonifazio. Il Torbido rimase però

sempre fedele al suo primo maestro Liberale fino alla morte di questi, avvenuta nell'anno 1536.

Da quello di Monaco in fuori conosco soltanto due o tre ritratti del Torbido: l'uno nella galleria comunale di Padova molto malconcio che porta il numero 49, un altro segnato col nome nel museo di Napoli, tozzo e non bello. Ma quel ritratto della galleria degli Uffizi (n. 571), che là è ritenuto pel ritratto del Gattamelata e per opera del Giorgione, non appartiene, mi pare, nè al Caroto,[1] come credeva il Mündler, e molto meno al Torbido, come affermano i signori Cr. e Cav. (Vedi Hist. of P. in North-Italy, vol. II, p. 163) « there is some excuse for substituling Giorgione for Torbido as is done here; that is for substituting the pupil for the master »; ed ancora, a volume I pag. 511, chiamano questo ritratto « an un mistakeable work of Torbido. » A parer mio il Mündler aveva riconosciuto molto bene in quel quadro la mano e lo spirito di un pittore veronese, cioè a dire di un tale, che non ha nulla da fare coi Giorgioneschi, e perciò propose il Caroto, e credo che così si avvicinò molto alla verità. Se non sbaglio quel quadro appartiene a un pittore che deve aver avuto gran dimestichezza col Cavazzola in cert'epoca della sua vita artistica e che vuol'anco aver lavorato in compagnia di lui, come si vede nei quadri n. 298 (i SS. Michele e Paolo) e n. 301 (i SS. Pietro e Giovan Battista) nel museo comunale di Verona. Questi è il poco conosciuto *Michele da Verona*, di cui vedonsi nella chiesa di Santa Chiara in Verona alcune pitture a fresco segnate del suo nome e dell'anno 1509. Anch'egli uscì dalla scuola di Domenico Morone come il Cavazzola e Francesco Morone. In quest'epoca le opere del Cavazzola a mala pena

[1] Vedi il « Cicerone » di Burckhardt, seconda edizione, riveduta da A. von Zahu, 1869.

si possono distinguere da quelle di Michele da Verona. Il bel quadro, per esempio, collocato al primo altare a sinistra nella chiesa di Santa Anastasia in Verona, che ivi è ascritto al Cavazzola, appartiene, secondo me, a Michele. Questi tratta le pieghe delle vesti in un certo modo più accuminato e disegna le dita assai più appuntate che non il Cavazzola; nel concetto però quest'ultimo supera di gran lunga Michele ed è anche più elegante e più nobile nel disegno.

---

2. I LOMBARDI

Ora facciamoci ad esaminare le opere delle scuole lombarde, cioè di quelle che hanno avuto il loro seggio tra il Po e l'Adda: nelle città di Lodi, di Pavia, di Vercelli, ed il di cui centro spirituale era Milano.

La scuola di Lodi, i rappresentanti principali della quale erano Albertino e Martino Piazza, e poi i figli di quest'ultimo Calisto e Scipione, è poco conosciuta anche in Italia e nella stessa Lombardia. Non si trova una sola opera di questa scuola nè nelle collezioni tedesche, nè nelle russe. Ma se oltre le opere di questi mancano a Monaco anche quelle dei Vercellesi, come per esempio degli Oldoni, di Gaudenzio Ferrari, dei Giovenoni, di Defendente Ferrari, Lanini, Grammorseo, ecc., questa raccolta possiede invece un quadretto autentico di Giovanantonio Bazzi, detto il Sodoma. Esso si trova nel gabinetto 20, e rappresenta la sacra Famiglia, (1194). Qualche volta il nome « de' Tizzoni, » famiglia antica di Vercelli, fu trasferito per vanità al Bazzi, comechè Giovanantonio non avesse nessuna relazione di parentela con questa casa. Forse la Famiglia Tizzoni avrà protetto il Bazzi nella sua gioventù, perchè il padre del Sodoma era un povero calzolaio. Il Bazzi non nacque nell'anno 1474 ma nel 1477; neanche fu scolaro di Girolamo

Giovenone, più giovane di lui di forse oltre i dieci anni, ma fece il suo tirocinio dal 1490 al 1497 sotto la direzione dello Spanzotti, pittore in vetro a Vercelli. Pare che poco dopo si sia trasferito a Milano dove si venne perfezionando sotto l'influenza di Leonardo da Vinci. Lo troviamo già fermato a Siena nell'anno 1501, nella quale città egli fondò col tempo una scuola, e dove trovò imitatori nei pittori Beccafumi e Baldassare Peruzzi di colà. La pinacoteca di Torino possiede un quadretto del Sodoma molto rassomigliante a questo, ma d'una esecuzione più fina.

Il quadro, che il catalogo del signor Margraff attribuisce, con un certo dubbio però, a Bernardino Luini, si trova nella sala 9 e porta il numero 565. Rappresenta S. Caterina con un ramo di palma in mano; la ruota giace per terra accanto a lei; il fondo è di paese. Questo quadro ha tanto sofferto dai restauri di ogni genere, che il vero autore vi si può distinguere a mala pena. La mano destra, per esempio, è dipinta affatto a nuovo — vi riconosco la maniera del defunto restauratore milanese Molteni. I signori Cr. e Cav. (vol. II, p. 60, 61) ascrivono questo quadro ad Andrea Solario, e mi pare con maggior fondamento. Anch'io credo che codesta S. Caterina sia stata in origine dipinta da Andrea Solario.

Nelle raccolte tedesche non si vedono, per quanto io sappia, che due quadri di questo illustre maestro lombardo, l'uno nella galleria del Belvedere a Vienna (n. 78 I sala dell'antica scuola tedesca, sotto il nome di Amberger), l'altro, un « Ecce homo, » tasferito dal legno su tela, nella collezione del Barone Sternburg a Lützchena, presso Lipsia.[1]

[1] Nella mia seconda visita, fatta in quest'anno alla collezione di quadri del Barone Sternburga Lützschena, ebbi sfortunatamente a convincermi che questo « Ecce homo » di Andrea Solario non è originale, ma

E giacchè i critici hanno emesso dei pareri diversi su questo pittore, mi si permetta in questa occasione di discorrere di lui un pò più diffusamente. La famiglia artistica dei Solari (architetti e scultori) trae la sua origine dal villaggio di Solaro, vicino a Saronno, nel Milanese, ma già nella prima metà del secolo decimoquinto aveva preso stanza a Milano, sicchè pare assai probabile che il pittore Andrea, nato verso il 1460, sia venuto al mondo in Milano. Il suo fratello maggiore si chiamava Cristoforo, era scultore e architetto e, perchè un pò gobbo, fu soprannominato « il gobbo.[1] » Andrea era molto affezionato a questo fratello, e pare anche che l'abbia seguito in tutti i suoi cambiamenti di residenza. Donde seguì che i quadri del pittore sono segnati ora Andrea Mediolanensis, ora Andrea de Solario; il primo modo di segnare ritrovasi in quelle opere che dipinse lontano da Milano,[2] il secondo in quelle che fece in Milano. Andrea è anche chiamato Andrea del Gobbo dagli antichi scrittori, dal che si potrebbe inferire che Cristoforo abbia quasi fatto da padre al fratello minore. Parecchi autori lo confondono con Andrea Salaino, il fattorino di Leonardo da Vinci. Il defunto Mündler nella sua eccellente « Analyse critique de la notice des tableaux italiens du Louvre, » Paris 1850, ha il primo avuto il merito di spargere luce sul carattere anche di questo artista. Lo hanno poi seguito i signori

copia fatta per ingannare. Un maestro come il Solario non può aver fatto un quadro tanto fiacco e tanto superficiale nel disegno e nel modellare; anche l'orecchio del Cristo non ha la forma peculiare a quel pittore.

[1] Il signor Villot al contrario fece, nel suo catalogo del Louvre, Andrea stesso gobbo; nel recente catalogo poi della Galleria del Louvre Cristoforo è promosso a padre di Andrea.

[2] Per lo stesso principio Andrea Previtali segnava anche Andreas Bergomensis; Vincenzo Civerchio Vincentius Cremensis; Giuliano Bugiardini Iulianus Florentinus, ecc.

Cr. e Cav., ma hanno aggiunto nel loro capitolo su Andrea Solario alcune cose nuove, che mi paiono del tutto insostenibili. Non è ancora chiarito chi sia stato il suo vero maestro. Nello squisitissimo modellare delle teste si vede che fu a scuola probabilmente da suo fratello, lo scultore. Nessun pittore lombardo si avvicina quanto lui a Leonardo, nessuno ha saputo fare delle teste come, per esempio, quella dell' « Ecce homo » nella galleria Poldi a Milano. Nel modellare delle mani però il Solario rimane molto inferiore a Leonardo. Una piccola Madonna n. 310, della galleria di Brera a Milano, il quadro più antico che io conosca di A. Solario, ci dà indizi anche dell' influenza di Bartolomeo Suardi, chiamato il Bramantino.[1]

Nel 1490 Andrea accompagnò suo fratello Cristoforo a Venezia, e li deve aver dipinto il bel ritratto di un senatore veneto (ora nella galleria nazionale di Londra), circa il 1492-93. L' influenza di Giambellino, e ancora più quella di Antonello da Messina è visibile in questo quadro che in casa Gavotti a Genova, dove era prima, era reputato opera di Giambellino. Anche l' « Ecce homo » del Poldi, modellato con tanta finitezza e maestria deve essere stato dipinto verso il 1494. I due fratelli tornarono nell' anno 1493 da Venezia a Milano. Non saprei dire se Andrea abbia dipinto la tavola per la chiesa di S. Pietro Martire a Murano (dell' anno 1495, ora nella galleria di Brera) in Venezia o in un altro luogo, ma è probabile ch'egli sia stato

[1] Questo quadro importante per la storia dell' arte fu messo recentemente, con poco giudizio, nell' anticamera oscura, che mena alla galleria Oggionni. La Madonna ha un' antica cuffia, nel genere di quelle che il Bramantino mise alle sue donne, e colle quali anche Gaudenzio Ferrari soleva ornare le teste di donna. Nella collezione del marchese Trivulzi a Milano si vede un ritratto maschile, bassorilievio, di Cristofóro Solari, che ricorda molto i ritratti dipinti da suo fratello Andrea.

una seconda volta nella città delle lagune e ivi abbia fatto quel quadro. Il volto della Madonna in questa pittura è del tutto Leonardesco, ricorda, specialmente nel disegno, le Madonne del Boltraffio e ci prova che il Solario dopo il suo ritorno da Venezia, cioè negli anni 1493 o 1494, fu non poco sotto l'influenza del sommo Fiorentino. I signori Cr. e Cav. però vedono in questo quadro, oltre l'influenza di Leonardo, ancora quella di Andrea del Verrocchio (?) e della scuola veneta; per loro questo quadro è un miscuglio d'impressioni fiorentine, lombarde e venete, anzi il paesaggio del fondo ricorda loro specialmente i paesaggi del Previtali.[1]

Non voglio seguire questi critici sulla via pericolosa delle influenze e delle analogie, perch'essa suole condurre in un ginepraio. La collezione Poldi-Pezzoli a Milano possiede dell'anno 1499 due piccole tavole con S. Giovanni Battista e S. Caterina, frammenti di un « Triptychon » segnate Andreas Mediolanensis, dunque non dipinte a Milano. Il S. Giovanni Battista è molto Leonardesco, S. Caterina al contrario originalmente lombarda.[2] Viene dopo la « piccola crocifissione, » n. 396, nella galleria del Louvre, anch'essa segnata: A. Mediolanensis fa. 1503. Il ritratto n. 395 della stessa galleria deve essere dello stesso tempo, cioè fra gli anni 1503 e 1504. Nei tempi moderni questo fu considerato come ritratto di Charles d'Amboise, governatore francese del Milanese. Il quadro rappresenta un uomo di trent'anni compiuti, il cui berretto porta le insegne dell'ordine di S. Michele; nel fondo vi è la veduta delle nevose Alpi da Milano.

[1] Il Previtali avrà avuto nell'anno 1495 circa 14 o 15 anni. Un'altro quadretto di quest'epoca giovanile di A. Solario trovasi nella raccolta Poldi-Pezzuoli; rappresenta la Madonna col Bambino,

[2] Una S. Caterina in un quadro di Macrino d'Alba dell'anno 1506 (pinacoteca di Torino) ricorda vivamente questa Caterina del Solari.

È condotto con molta delicatezza, ma si stenta a riconoscerlo, perchè coperto di sudicia vernice. Il Solari dipinse nell'anno 1505 il ritratto del suo amico Cristoforo Longoni (presentemente nella galleria nazionale di Londra 734[1]). Nello stesso tempo, cioè nell'epoca milanese precedente al suo viaggio in Francia, pongo ancora un ritratto femminile, posseduto dalla famiglia Isimbardi a Milano, dove è attribuito al Boltraffio, come ancora la così detta « Vierge au coussin vert » della galleria del Louvre.[2]

Verso la metà dell'anno 1507 il Solari andò da Milano in Francia, con raccomandazioni dello Chaumont per suo zio, il cardinale Giorgio di Amboise, pel quale Andrea Solari lavorò per due anni a Gaillon. L'ambizioso cardinale, che dopo la morte di Pio III era vissuto per qualche tempo nella speranza di ottenere la dignità papale, aveva espresso a suo nipote, vicario di Luigi XII nel Milanese, il desiderio di affidare al grande Leonardo da Vinci la decorazione della sua cappella nel castello di Gaillon. Se non che Leonardo era allora talmente occupato nei lavori di fortificazione e di idraulica nel Mila-

[1] Il « Cristo con la croce » posseduto dal pittore Galgani a Siena, è anche dell'anno 1505. Questo quadro fu probabilmente dipinto, se non in Milano stessa, almeno nel Milanese, ma non a Firenze, come suppone il Calvi, per dedurne altre conseguenze; perchè in quello stess'anno il Solario fece, come vedemmo, il ritratto del suo amico Cr. Longoni in Milano.

[2] Tanto la « Vierge au coussin vert » quanto la « crocifissione » (396 e 397 della galleria del Lonvre), hanno la stessa iscrizione

ANDREAS DE SOLARIO FA.

L'ultimo dei menzionati quadri è dell'anno 1507 ed è tanto nel disegno quanto nel modellato assai più trascurato della famosa « Vierge au coussin vert, » la quale deve essere stata eseguita dal Solario alcuni anni prima. Egli avrà probabilmente portato seco questi quadri in Francia. Com'è noto, egli cedè poi « la Vierge au coussin vert » a un convento di Blois. Della « Vierge au coussin vert » v'hanno parecchie copie fiamminghe, l'una in Bergamo presso un privato, un'altra nel Museo comunale di Lipsia, N. 232.

nese, che non ebbe nemmeno il tempo di eseguire una Madonna per il re Luigi.[1] Perciò il Chaumont gli mandò, invece di Leonardo, Andrea Solari, che egli a buon diritto teneva, dopo il fiorentino, per il primo maestro vivente in quei tempi nel Milanese. Andrea Solari terminò il suo lavoro nel castello di Gaillon nel Settembre del 1509 Del 1507 poi è il quadro, non bello, rappresentante « la testa del decollato Giovanni Battista sopra un vassoio » *(lo stesso soggetto è stato effigiato spesso da pittori milanesi di quei tempi)*, segnato

ANDREAS DE SOLARIO. 1507.

Probabilmente egli portò seco questo quadro da Milano in Francia (Galleria del Louvre n. 397). Finora non è stato chiarito se il Solari, terminati che ebbe i lavori nel castello di Gaillon, restasse ancora qualche tempo in Francia.

Non mi pare improbabile l'ipotesi che, prima di ritornare in patria, egli si sia trattenuto un po' anche in Fiandra, probabilmente in Anversa. Perchè parecchi dei suoi quadri, come per esempio l' « Erodiade » nella galleria del Belvedere in Vienna, e il Cristo che porta la croce coi feroci sgherri » nella galleria Borghese di Roma, hanno, ai miei occhi almeno, un carattere fiammingo pronunziato, ricordano tanto vivamente il fare e la maniera leccata di Quintino Massys e della sua scuola che, a prima vista, li diresti lavoro fiammingo.

Pare che nel 1515 il Solari sia stato di nuovo in Milano, o per lo meno in Italia; di ciò è prova evidente la maniera di quel suo eccellentissimo quadro, che è nella collezione Poldi a Milano. Questo quadro porta in una

[1] Vedi Gaye Carteggio ecc. Vol. II, p. 94, 95 e 96.

cartella segnato il nome di Andreas de Solario mediolanen. f. 1515.

Da questo tempo in poi non sappiamo più nulla di lui. È più che probabile che abbia dipinto dopo il 1515 la gran tavola per la chiesa dei Certosini, vicino a Pavia (adesso collocata nella nuova sagrestia di detta chiesa;) e ciò particolarmente perchè si vuole che la parte superiore di quel quadro, lasciato incompiuto dal Solari, sia stata terminata da Bernardino Campi circa il 1576; il che non è ancora ben chiarito. È più probabile che il Campi l'abbia solo *restaurata*. Lo schizzo a penna per questo quadro trovasi nella raccolta de' disegni dell' Accademia di Venezia. Ma non posso punto approvare la ripetuta asserzione di G. Calvi, che Andrea Solari abbia accompagnato circa il 1513 Andrea da Salerno (Sabbatini) nell'Italia meridionale, e che dipingesse in compagnia di lui, a Napoli, una cappella nella chiesa di S. Gaudenzio.[1] Qui sarà occorsa probabilmente una confusione con Cesare da Sesto, dal quale certamente, secondo me, dipendeva Andrea da Salerno.

Vorrei ora far pure menzione di due ritratti virili del Solari. Uno di questi fu forse dipinto dopo il 1515. Esso è il ritratto maschile veduto di fronte, che si trova sotto il nome di Leonardo da Vinci nella galleria del duca Scotti a Milano. L' uomo ha aspetto aristocratico, sguardo acuto e bocca con espressione energica. In casa Scotti passa per il ritratto del cancelliere Morone. Ora il Morone, se non erro, non fu promosso alla dignità di grancancelliere che nell' anno 1518.[2] Il conte Castelbarco a Milano

[1] Vedi *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, soultori e pittori che fiorirono in Milano durante il regno dei Visconti e degli Sforza, raccolte ed esposte da* Girolamo Calvi, Milano tipografia Agnelli 1865 pag. 277.

[2] Girolamo Morone nacque nel 1470 e morì nel 1529. Questo ritratto

possiede l'altro ritratto: si dice che rappresenti Cesare Borgia (?); e in casa Castelbarco lo si ascrive a Raffaello Sanzio. Tutt'e due le pitture sono assai alterate dai ritocchi.

Non mi resta ora a discorrere che di due altri quadri di questa Pinacoteca di origine lombarda. Questi si trovano nella sala 9, coi numeri 537 e 543 e rappresentano l'uno S. Ambrogio, l'altro S. Luigi da Tolosa. Sono presentati al pubblico per opere presunte di Antonio Solario, chiamato lo Zingaro,[1] appartengono però, secondo il giudizio competente dei signori Cr. e Cav. e anche a parer mio, a un pittore lombardo della scuola Pavese. Pare evidente che l'autore di questo quadro sia stato in relazioni intime con Pier Francesco Sacchi. Ma che questi due Santi debbano essere ascritti, come vogliono i sopradetti critici, a Cesare Magni scolaro e imitatore del Sacchi, non oserei affermare.

rappresenta un uomo sui cinquanta. Il Solari dunque deve averlo dipinto dal 1518 al 1520. Laonde potrebbe ben essere il ritratto del cancelliere Morone.

[1] Che ci sia stato uno Zingaro, pittore napoletano non nego. Ma non conosco opere autentiche di lui. Se i dipinti a fresco nel cortile del chiostro di S. Severino a Napoli, sciupati recentemente da improvvido restauro, sono veramente opera sua, come si suppone generalmente, allora egli deve essere considerato come scolaro del Pinturicchio, in ogni caso come un pittore della fine del XV o del principio del XVI secolo.

3. I TOSCANI

Gli antichi Fiorentini hanno trovato nella galleria di Monaco una rappresentanza migliore dei Ferraresi e dei Lombardi.

Le quattro piccole tavole n. 1204, 1205, 1207 e 1208 (gabinetto 21), sulle quali il pio frate *Giovanni da Fiesole* ritrasse episodi della vita dei S. S. Cosimo e Damiano, appartengono senza dubbio alle opere più pregevoli di questo amabile maestro, tanto originale nella sua ingenuità. Al contrario, la lunetta (n. 1203) col Padre eterno tra numerose schiere di angeli, che sonando lo adorano, non è opera sua; questo quadro è evidentemente di un epoca assai posteriore, nè deve considerarsi che come una copia da Frate Angelico. I signori Cr. e Cav. sono della stessa opinione.

Anche *Fra Filippo Lippi,* contemporaneo, fiorentino, più giovane di Frate Angelico, era monaco, ma la tonaca del carmelitano nascondeva un' anima tutta diversa da quella del domenicano Giovanni da Fiesole.

Orfano dalla prima giovinezza, l' inquieto e indocile fanciullo fu messo nel convento, dove, assai giovane, fu ordinato frate; vocazione, alla quale la savia madre natura veramente non l' aveva destinato: ma tutte le volte

che la sua indole ardente e appassionata l'ebbe messo in gravi impicci, sempre ne fu tratto fuori dal suo elevatissimo ingegno d'artista. Masaccio può essere considerato come il suo vero maestro. I dipinti a fresco del Masaccio nella chiesa del convento dei carmelitani a Firenze, che destano ognora tanta ammirazione, furono il modello sul quale si venne formando il giovine frate Filippo. E difatto tanto il modellare delle teste, quanto anche la forma delle mani nelle opere giovanili di Fra Filippo rammentano vivamente il Masaccio. I dipinti a fresco nel coro della cattedrale di Prato sono il suo capolavoro. In essi egli ritrasse sull'una parete la vita e il martirio di S. Stefano, sull'altra quello di S. Giovanni Battista. Queste stupende pitture furono principiate nel 1456 e terminate nel 1464, furono dunque eseguite nello stesso tempo di quelle non meno famose del Mantegna nella cappella degli Eremitani a Padova. Chi volesse imparar a conoscere nella loro più alta manifestazione gli sforzi e la potenza artistica di quell'epoca dell'arte, studi questi due dipinti a fresco e paragoni poi l'opera del Fiorentino con quella del Padovano. Quello che ci affascina più di tutto in queste rappresentazioni dei due maestri è il *carattere* della loro arte. E se Fra Filippo ci rapisce coi suoi grandiosi concetti e con la sua schietta vivacità drammatica, il Mantegna alla sua volta ci affascina con la maggior evidenza della rappresentazione e con la più perfetta esecuzione. Ambedue le opere appartengono a quanto di più sublime l'arte del XV secolo abbia prodotto in Italia.

La galleria di Monaco possiede due quadri di Fra Filippo; l'uno si vede nella sala 9 (n. 554) e rappresenta l'« Annunziazione; » l'altro, una Madonna seduta col Bambino in grembo, è collocato nel gabinetto 20 (n. 1169). Il primo è un gran bel saggio del maestro, ma è

posto troppo in alto per il visitatore: Fra Filippo ha trattato lo stesso soggetto più volte (chiesa di S. Lorenzo in Firenze, galleria Doria a Roma). La caratteristica drammatica, introdotta nella pittura dal Masolino e dal suo scolaro Masaccio, mirabilmente sviluppata e perfezionata da Fra Filippo, trovò il suo più energico e ingegnoso rappresentante nello scolare di Fra Filippo, l'insigne Alessandro Botticelli di Firenze, artista al quale oggidì solamente si accorda quella stima che veramente merita. La galleria di Monaco può mostrare di lui una sola opera, una così detta « Pietà » o Compianto di Cristo. Maria nel cui grembo giace il morto figlio, è sorretta, svenuta, da Giovanni, mentre due sante donne bagnano i piedi e il capo di Cristo delle loro lagrime e una terza rimane indietro, velata, con tre freccie in mano. Queste figure di grandezza quasi naturale, hanno tutte la massima vivacità e prendono, ciascuna a suo modo, intima parte al soggetto.

Lavori parimenti buoni e caratteristici sono i due quadri di *Filippino Lippi*, figlio di Fra Filippo e scolaro di Botticelli, che si trovano nella stessa sala 9. Uno di questi, il numero 563 che rappresenta Cristo con le cinque stimmate che apparisce a sua madre Maria, è classificato correttamente nel catalogo; il secondo (n. 538) porta erroneamente il nome di Domenico Ghirlandajo. Rappresenta una « Pietà; » il Cristo morto giace nel grembo della madre divina, da un lato i due Giovanni, dei quali il Battista ricorda ancora del tutto il maestro Botticelli; dall'altro lato S. Giacomo e S. Maddalena; nelle nuvole tre angeli cogli strumenti della crocifissione, nel fondo un paesaggio. Anche i signori Cr. e Cav. (II, 451) attribuiscono questo quadro a Filippino.

Tra le opere più importanti dei maestri fiorentini, che può vantarsi di possedere la galleria di Monaco, sono da

annoverare senza dubbio le tre grandi tavole di *Domenico Ghirlandaio*, sala 9, n. 556, 557 e 558. La prima rappresenta S. Caterina da Siena; la seconda, Maria in un aureola di fiamme, tra teste di serafini e di angeli venerata da S. Domenico, dai due Giovanni e dall'arcangelo Michele; la terza infine, S. Lorenzo in ricchi arredi di diacono con la graticola e la palma. Queste tre tavole con tre altre dello stesso maestro, che ora sono in possesso della galleria di Berlino, formavano un giorno la grande ancona d'altare della chiesa di Santa Maria Novella a Firenze.

---

4. GLI UMBRI.

Finalmente abbiamo ancora da esaminare le opere della scuola umbra, o meglio della scuola perugina, di cui va adorna la famosa pinacoteca di Monaco.

Nella sala 9 si trova tra gli altri quadri, una Madonna (n. 550), che a prima vista, si presenta subito agli occhi per opera di *Pietro Perugino*, ma che dal professore Marggraff pare non sia ritenuta autentica. Gli concediamo volentieri che il quadro è assai guasto dal ritocco, e che è inoltre opera fiacca del maestro, ma nessun conoscitore del fare e della maniera di questo pittore, nella sua vecchiezza, pochissimo consono a sè stesso, negherà trovarsi in questo, come anche nei due altri quadri della stessa sala, il numero 561 e 590,[1] a lui assegnati, la forma e i tratti distintivi del Perugino. E poichè il mio giudizio su questo come anche sugli altri quadri del Perugino si accorda con quello dei signori Cr. e Cav. mi è lecito sperare di conseguire almeno questa volta l'approvazione degli scrittori d'arte.

Nella critica dello stupendo quadro del Perugino n. 561,

[1] Questo quadro rappresenta la Vergine che adora il Bambino giacente in terra, e ai due lati l'evangelista Giovanni e S. Nicolò.

posso finalmente essere perfettamente d'accordo col signor dottor Marggraff. Sì, questa è veramente un'opera meravigliosa del maestro. Benchè in più parti malconcio dalla ripulitura, il quadro però può considerarsi come ancora abbastanza ben conservato. Rappresenta la Vergine, scortata da due angeli, quando apparisce a S. Bernardo, il quale sta seduto in un atrio aperto sopra la sua cattedra, mentre S. Bartolomeo e un altro Santo stanno dietro di lui.

Nella fretta della sua compilazione il Vasari, probabilmente per isbaglio, ascrive questo quadro a Raffaellino del Garbo (Ediz. Le Monnier VII, 193), ed eccoti i commentatori fiorentini pronti a togliere questo quadro della galleria di Monaco a Pietro Perugino per darlo a Raff. del Garbo. Tale non è il procedimento da seguire nella storia delle arti, e quando si vuol dare giudizio di cose, che non si sono punto vedute è facile cadere in assurde conclusioni. Vero è che anche Raff. del Garbo, pare, abbia dipinto un quadro di soggetto e di composizione identica a quello del Perugino; almeno il museo britannico possiede di lui un disegno assai pregevole, acquarellato e rialzato a gesso,[1] nel quale la Madonna, accompagnata da due angeli, apparisce a S. Bernardo, seduto davanti un leggio. Se Raff. del Garbo abbia preso questo suo disegno per modello di una pittura, e dove si trovi ora il quadro, non saprei dire; ma l'idea tanto del disegno di Raff. del Garbo, quanto del quadro di P. Perugino, bisogna cercarla nella stupenda tavola di Filippino Lippi nella Badia di Firenze, un vero miracolo dell'arte fiorentina; opera che forse avrà anche ispirato il giovine Fra Bartolomeo, quando rappresentò lo stesso soggetto in un quadro, che

[1] Fotografato da Braun, 28, sotto il falso nome di Filippino Lippi.

ora si trova pure nell'accademia di Firenze.[1] I signori Cr. e Cav. riconoscono questo quadro della galleria di Monaco per opera di P. Perugino, suppongono però che sia probabilmente una *copia*[2] del quadro attribuito a Raff. del Garbo dal Vasari, come il Vasari non potesse essersi ingannato.

Il quadro n. 590, al contrario, è una delle opere deboli del Perugino, superficiale sì nel concetto che nel disegno e nel colorito. Ci resta ora da discorrere delle due famose predelle, le quali hanno trovato il loro posto nel gabinetto 20 coi numeri 1179 e 1185 e che da molto tempo hanno attratto l'attenzione dei migliori intendenti di belle arti in Germania, in Italia e in Inghilterra. Dall'una parte stanno i critici più autorevoli della Germania, i signori Rumohr e Passavant, i quali attribuiscono queste predelle al *giovine* Raffaello; dall'altra i non meno illustri dell'Inghilterra e dell'Italia, i signori Cr. e Cav., per i quali non sono che opere di P. Perugino. In tale discordia il savio tacerebbe e tirerebbe via per la sua strada, per non correre il pericolo di esporre una opinione sua propria, che lo faccia passare innanzi al gran pubblico per eretico. Ma non avendo io a cuore che unicamente e solamente la verità, o per dir meglio, quello ché a me pare vero; nè pretendendo io inoltre di essere un'autorità nella scienza delle arti, ma un semplice, appassionato amatore e poichè inoltre poco o nulla mi cale del l'opinione del gran pubblico, tanto più perchè in siffatte questioni non vi è nè vi può essere un'opinione pubblica,

[1] Dei due disegni della collezione degli Uffizi, sui quali i commentatori fiorentini del Vasari si fondano, l'uno (nella vetrina 439) è attribuito a P. Perugino, ma non è mi pare, che una copia, l'altro (nella vetrina 436) vi si attribuisce a Raff. del Garbo, ma secondo me, anche questo non è altro che una copia dello stesso quadro del Perugino.

[2] « There is a copy of this Vision (of S. Bernaud) in S. Spirito at Florence, the original being given by Vasari to Raff. del Garbo.

vo' manifestare ancor' io l' opinion mia, dichiarando spiattellatamente che tanto il « battesimo » quanto la « risurrezione di Cristo » (n. 1173 e 1185) non mi paiono opere di P. Perugino e meno ancora del giovine Raffaello Sanzio da Urbino. La composizione e forse anche il cartone per queste belle predelle sarà stata opera di P. Perugino, come altresì la composizione per il gran quadro della « risurrezione di Cristo » nella galleria vaticana,[1] al quale uno di questi quadretti è quasi identico,[2] ma nell' esecuzione anche di queste predelle di Monaco, mi pare di riconoscere chiaramente la mano e il fare di *Giovanni Spagna.* Io ho lo Spagna per uno scolaro di Fiorenzo di Lorenzo; la maniera onde egli lumeggia, per esempio i lembi delle nuvole, per darne un solo saggio caratteristico fra tanti, è del tutto quella usata da Fiorenzo,[3] e affatto diversa da quella usata dal Perugino nel figurare e lumeggiare le nuvole. Forse Giovanni Spagna non sarà entrato che più tardi nello studio del suddetto maestro, e non da scolaro ma da aiuto, e come tale Pietro gli avrà ceduto l' esecuzione anche di queste predelle.

Consideriamo ora le altre opere della pinacoteca che portano il nome di *Raffaello Sanzio.* Una di queste si trova nello stesso gabinetto; è un ritratto (n. 1179) di un giovine, dal naso gonfio e dal berretto nero. A giu-

[1] Ivi data per opera eseguita insieme dal Perugino e dal giovine Raffaello, ma, secondo me, anche questa fu composta dal Perugino ed eseguita dal suo aiuto Giovanni Spagna.

[2] Il Cristo in questo quadro di Monaco (n. 1185) ricorda vivamente quello del Vaticano; anche qui la parte inferiore della gamba del Cristo è modellata con tanta rigidità e durezza come in alcune di quelle Muse che furono trasportate dalla Villa Magliana nella galleria del Campidoglio e che sono generalmente accettate per opere dello Spagna.

[3] Si osservino i numerosi quadri di sua mano nella galleria comunale di Perugia; in Germania la galleria dell' Istituto Städel possiede un' eccellente opera di lui (n. 15).

dicarne dal suo vestito, dice il signor Passavant (I, 71), questo giovine apparteneva a una famiglia patrizia fiorentina, e secondo questa autorità raffaellesca, questo ritratto fu dipinto dal giovine Raffaello nella sua prima dimora a Firenze. Ignazio Hugford, pittore inglese, e Raffaello Mengs, il grande artista e critico sassone, si erano già prima dichiarati per l'autenticità di questo Raffaello. Per giunta, il nome di Raffaello si trova sulle fibbie gialle della sottoveste: RAFFAELLO: (sic) VRBINAS. FEC. Nella sua condizione presente mi pare che in questo quadro non vi sia neppure un sol tratto del pennello di Raffaello. Ma se prima di essere restaurato avesse potuto pretendere ad un origine così nobile, non saprei dire. In ogni modo l'iscrizione è falsificata, come fu già osservato dal signor Marggraff, il quale mi pare che sia anche nel resto della mia opinione su questo ritratto insipido. Sono obbligato di mettere del pari in « quarantena » un secondo quadro, creduto di Raffaello, il n. 1133 nel gabinetto 21. Questo quadro rappresenta la testa di un giovine S. Giovanni ed è dipinto a fresco sopra embrice. Pare che il dottor Marggraff non sappia che cosa pensare di questo supposto « opus Raphaelis. » Il defunto Passavant lo considerava come uno studio, una prova della pittura a fresco, fatta da Raffaello prima di metter mano al suo affresco di S. Severo a Perugia (I, 72). Tutto ciò andrebbe benissimo, se questa testa mediocrissima avesse un solo vestigio della maniera raffaellesca. Ma, osservati più da presso, ben poco raffaelleschi sono, per esempio, quei ricciuti capelli senza vita e senza grazia; e con quanta durezza e con che poco garbo è modellato altresì il collo! A dirla francamente, quel S. Giovanni mi è molto sospetto, e temo quasi che questo « saggio raffaellesco della pittura a fresco » non debba ritenersi altro che per una falsificazione moderna.

Nell' istesso gabinetto si trova col numero 1206 la rinomatissima « Madonna de' Tempi, » cioè di casa Tempi a Firenze. Il Passavant assegna a quest' opera giovanile dell' Urbinate circa l' anno 1506, quel tempo adunque in cui Raffaello dipinse la così detta « Madonna del prato » della galleria del Belvedere a Vienna; ma a me pare però che questo quadro appartenga a un' epoca anteriore, forse al tempo in cui Raffaello dipinse la così detta « Madonna del Granduca » della galleria Pitti a Firenze, in ogni caso prima della « Madonna del prato, », della Madonna di Lord Cooper e della Madonna degli Ansidei. Sfortunatamente questa pittura rimase per molto tempo negletta e dimenticata in casa Tempi e più tardi fu sottoposta a dei goffi ritocchi, sicchè nello stato presente non se ne può giudicare. Il paesaggio p. e. è tutto sciupato, la bocca di Maria è sfigurata al segno che si direbbe che la santa Vergine soffrisse di mal di denti; anche la fronte e il naso hanno perduto i contorni originali, le palpebre dell' occhio sinistro sono parimenti alterate; la testina del bambino Gesù all' incontro è ben conservata, eccettuati i contorni della guancia sinistra. Le mani rassomigliano nel modellato a quelle della Madonna del Granduca, però sembrano non terminate. Ma nonostante tutto ciò, la Madonna de' Tempi rimane, ai miei occhi almeno, l' opera più raffaellesca di questa galleria. Il cartone per questo quadro si trova nel museo Fabre a Montpellier; è disegnato con matita nera su carta verde e rialzato a gesso, ma quel disegno è in uno stato talmente deplorevole, che si può considerare quasi come perduto.

Se vogliamo ora esaminare gli altri quadri di Raffaello della pinacoteca di Monaco, ci conviene andare nella sala 9, dove sono collocati sotto i numeri 534, 547 e 585.

Il primo di questi tre quadri porta il nome della Madonna di casa Canigiani di Firenze. La sua origine fu

posta dal Passavant nel 1506, dunque nel tempo che Raffaello fece a Firenze il cartone della sua « Deposizione » per Atalanta Baglioni di Perugia.[1] Si vuole che prima di essere così infelicemente pulito e ritoccato, si leggesse sull'orlo della veste della Vergine, oltre al nome dell'artista, anche la data 1506. Un disegno a penna per questo quadro si trova nell'Albertina a Vienna, una copia di esso nella collezione di disegni a Oxford; un secondo disegno originale con parecchie modificazioni si dice sia presso il duca d'Aumale. Come fa osservare giustamente il Passavant, il disegno di questo quadro rammenta moltissimo l'altro quadro di Raffaello « la Deposizione » della galleria Borghese. Ma tanto il disegno quanto il modellato mi sembrano di molto più deboli in questo quadro che in quello famoso di Roma. Di questa Sacra Famiglia esistono parecchie antiche copie.

La Madonna di casa Canigiani a Monaco è talmente snaturata dagli infelici restauri che a prima fronte si rimane dubbiosi, e solo dopo che si sono esaminati minutamente i particolari delle forme si resta convinti che il quadro fu non solo composto da Raffaello, ma che in parte fu eziandio dipinto da lui; laonde bisogna metterlo in quella serie delle opere del maestro che furono eseguite da lui con l'aiuto di altri,[2] come per esempio anche la « Deposizione » della galleria Borghese, la così detta Madonna di casa Colonna della Galleria di Berlino, la Madonna Nicolini presso Lord Cooper, e altre. Grazie ai goffi restauri non solamente la trasparenza e la chiarezza dei colori sono scomparse, ma anche le singole parti del corpo sono alterate e sfigurate in guisa, che non vi si discerne più la mano e molto meno lo spirito dell'artista. Per in-

[1] Ora nella galleria Borghese in Roma.

[2] Si vede dalla sua lettera al Francia che Raffaello aveva già in quei tempi degli aiuti. Vedi Vasari VI, p. 16, ed. Le Monnier, 1850.

dicarne a bella posta alcune particolarità noteremo il torso e i piedi del Gesù bambino, il suo braccio destro e le chiome del piccolo Giovanni. Anche la mano destra di S. Anna non è modellata a modo raffaellesco, ciò che si vede particolarmente nel pollice. Il disegno del suo piede destro e i piedi di S. Giuseppe sono deturpati. Lo spirito e il carattere raffaellesco si sono meglio mantenuti nella testa del divin Bambino. Il granduca Cosimo III de' Medici diede questo quadro a sua figlia Anna Maria come regalo di nozze, perchè lo recasse seco in Germania.

Quanto alla seconda Madonna di Raffaello (n. 547), parmi che anche questa sia stata maltrattata dai ristauratori; nello stato attuale questo quadro si può distinguere a stento da una copia. Raffigura Maria, veduta di profilo; essa circonda con la destra il divin Bambino che le giace in grembo, e tiene la sinistra sulla nuca del piccolo Giovanni, che le sta accanto con la croce; nel fondo a sinistra vi è una tenda verde, e perciò questa Madonna ebbe il nome « della tenda. » Questo quadro non è altro che una ripetizione modificata della così detta « Madonna della seggiola » nel Palazzo Pitti a Firenze. La galleria di Torino possiede un'altra ripetizione di questo quadro di Monaco; opera della bottega.

Resta in ultimo in questa sala un altro quadro attribuito a Raffaello (n. 585). Esso è il celeberimo ritratto di Bindo Altoviti di Firenze. Il Passavant (II, 117) afferma che questo quadro non può essere stato dipinto prima del 1512, e che rappresenta un giovine di circa 22 anni, quando Bindo Altoviti, nato il 26 Settembre 1490 contava appunto ventidue anni. Oltre a ciò lo stesso critico loda la eccellente conservazione di questo quadro. Anche i commentatori fiorentini del Vasari[1] notano che

[1] Edizione Le Monnier, Vita di Raffaello da Urbino, 8, 32. Nota 3.

questo celebre ritratto, per il suo colorito, è considerato per il migliore di tutti i quadri di Raffaello. Pare che il Vasari stesso non abbia mai veduto coi suoi occhi questo quadro, perchè dice: « a Bindo Altoviti fece il ritratto suo quando era giovine, il quale (ritratto) è tenuto stupendissimo. »

Quanto a me debbo confessare francamente, forse a mia vergogna, che questo quadro generalmente celebrato non mi ha mai fatto nè caldo nè freddo, e anche nell'ultima mia visita a Monaco, con tutta la miglior volontà, non mi riuscì di restarne invaghito. O non conosco il fatto mio, o il signor Passavant ha preso un granchio a secco. Mi limiterò almeno ad affermare che questo quadro è stato ridipinto. Quella carnagione paonazzo-rossa pare talmente leccata, che non vi si scorge un sol tocco di pennello; quel fondo *verde*, quelle ombre opache e nere, sono, non ne dubito punto, di un pittore posteriore. Mi sorprende pure che non si scorgano nè fessure, nè crepacci nella pittura. Laonde mi auguro che questo celebre ritratto sia sottoposto alla cura *risuscitativa* del Pettenkoffer.

Ma temo di aver già stancato da un pezzo i miei lettori col mio continuo contradire al professore Marggraff, e confesso anch'io che la soluzione di siffatto problema non mi era punto aggradevole. Se per caso questi miei studi critici avessero a venire fra le mani di quest'uomo altamente onorato nella sua patria mi dorrebbe davvero, se egli si sentisse offeso dal mio contradire. Non conosco di persona quel dotto signore, ma so in che alta stima egli è tenuto dal governo del suo paese, e per confortarlo di queste manifestazioni del mio spirito di contradizione, posso solamente assicurarlo che a questi miei giudizi e a queste mie critiche non intendo dare altra importanza che quella che si suol dare a degli studi; i

quali, inoltre, non sono dedicati ai critici dotti e sicuri del fatto loro, ma sono stati pubblicati solo affinchè i miei giovani compatrioti tartari, i quali attendono a cosiffatti studi, accanto alle moltissime guide tedesche, inglesi, francesi e italiane, ne abbiano anche una in lingua russa. Egli è noto che ogni nazione vede coi suoi occhi le cose di questo mondo, e perciò anche le opere d'arte: un occhio tartaro potrebbe dunque forse vedere in un quadro o in un disegno italiano parecchie cose che un occhio tedesco o francese non vi scorge, come anche viceversa.

Mi perdoni il professore Marggraff se nell'impeto della polemica alcune parole aspre sfuggirono dalla mia penna indocile e poco disciplinata; posso assicurarlo che ogni intenzione di offenderlo era ben lungi da me.

---

5. DISEGNI DI MAESTRI ITALIANI NEL GABINETTO DELLE STAMPE

In alcune stanze a pianterreno della pinacoteca di Monaco si trova una celebre raccolta di stampe e di disegni. Tra questi i disegni degli antichi maestri italiani sono rappresentati forse meglio e in maggior copia che nelle altre collezioni di Germania, eccettuata Vienna con la sua famosa Albertina. Mi limiterò a notare quei fogli che mi paiono essere *autentici*. Nell' esame dei disegni dei maestri italiani, contenuti in questa collezione, avrei volentieri seguito la stessa norma, che ho tenuto nell' esame dei quadri, cioè di presentarli agli studiosi delle belle arti classificati in serie secondo le scuole; se non che, considerata meglio la cosa, mi son persuaso che, a quelli, i quali volessero convincersi coi propri occhi dell' esattezza delle mie asserzioni, riuscirebbe troppo uggioso e troppo lungo il voler passare ogni volta da un volume all' altro, giacchè, pur troppo, i disegni al pari dei quadri sono messi insieme alla rinfusa; sono raccolti in circa 16 volumi, ma non hanno per base alcun concetto nella loro distribuzione.

Volume 50: *Leonardo da Vinci.* Dei quattro disegni attribuiti a questo gran maestro, non riconosco per au-

tentico che il foglio coi tre studi di macchine con le annesse dichiarazioni per iscritto. Disegno a penna col tratto da *sinistra a destra.*

Giovanni Bellini. Due dei disegni sotto questo nome appartengono a *Filippo* Bellini, Urbinate della fine del XVI secolo: « Achille e Polissena; » e in ultimo quella testa di donna veduta di dietro, delineata a matita nera, con una cuffia a reticella, deve ascriversi piuttosto ad un Fiammingo del secolo XVII che a Giambellino.

Andrea Mantegna. a) Cristo fra S. Andrea e Longino coll' iscrizione: PIO ET IMMORTALI DEO, disegno a penna, acquarellato, molto bello e credo anche autentico. Probabilmente questo disegno sarà stato preparato per la notissima incisione.

b) Muzio Scevola, in chiaro scuro, all' acquarello su tela, mi pare anch' esso opera del Mantegna.

c) Una delle Muse che incontriamo nel suo noto quadro della galleria del Louvre « il Parnasso ». Penna seppia e matita. Mi pare copia. Una seconda di quelle Muse, disegnata nella stessa maniera e della stessa grandezza, è posseduta dal signor Carlo Prayer a Milano.[1]

[1] Voglio indicare qui per i miei giovani amici alcuni disegni autentici del Mantegna raccomandabili ad essi per i loro studi. Sono stati fotografati dal Braun a Dornach, e perciò ognuno potrà facilmente procurarseli. I disegni del Mantegna, a noi pervenuti, sono assai rari.

a) Maria col divin Bambino; disegno a penna, acquarellato, molto bello, N. 57 catalog. Braun.

c) La così detta « calunnia di Apelle » disegno acquarellato e rialzato a gesso. N. 59.

b) Uno studio per la « risurrezione di Cristo » disegno a penna, acquarellato. N. 56.

d) Marte, Diana e Venere; disegno acquarellato. N. 58.

e) « Giuditta » disegno a seppia, di squisita bellezza.

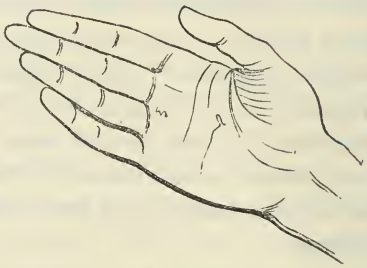
I primi quattro si trovano nel Museo britannico a Londra, il quinto nella collezione degli Uffizi a Firenze (Cornice 98). Una *copia* ingrandita dell' ultimo si trova nella galleria del Louvre, e passa colà per originale.

Ma poichè, tanto nei quadri quanto nei disegni, Andrea Mantegna suole spessissimo essere scambiato con suo cognato Giovanni Bellini, e viceversa, come a mo' d'esempio nel noto schizzo a penna, il quale rappresenta « una Pietà, » nell'Accademia di Venezia, mi fo' lecito qui di rivolgere l'attenzione dei mie giovani amici sul diverso modo onde i due maestri concepivano la forma tanto dell'orecchio quanto della mano, e ciò come tratti caratteristici di distinzione.

Bellini

Mantegna

Bellini



Mantegna

Giovan Bellini forma il suo orecchio tondo e grasso, la mano con dita lunghe e le cui articolazioni, specialmente quelle del pollice, sono assai marcate; il Mantegna all' incontro dà alle sue faccie un orecchio molto cartilaginoso e mosso, le dita delle sue mani son più proporzionate, meno lunghe di quelle del Giambellino, nè egli manca mai di segnarvi la mezza luna biancastra della radice dell' unghia.

Un quarto disegno a Monaco, e che è pure attribuito al Mantegna, appartiene piuttosto, a parer mio, a *Liberale da Verona*. È una figura di apostolo disegnata a penna, bella e caratteristica per il maestro veronese.[1]

Volume 51: Fra gli « sconosciuti » si trova un pregevole disegno per una statua equestre di Francesco Sforza. Questo disegno, abbozzato leggermente e con sicurezza con la penna e ombreggiato con seppia pallida,

[1] Secondo il sistema dell' influenza che è all' ordine del giorno ai nostri dì, si dovrebbe presumere che non soltanto il veronese Liberale, ma anche il fiorentino Antonio del Pollajuolo, il quale pure viene spesso scambiato col Padovano, fossero stati sotto l' influenza di Andrea Mantegna, il che nessuna persona assennata vorrà credere. Tutt' e tre sono figli della stessa epoca, e tutt' e tre, ciascuno nella sua propria scuola, rappresenta egregiamente quell' epoca del processo nell' arte, che vorrei chiamare l' epoca del carattere.

si presenta a chiunque sia un po' pratico dei disegni di *Antonio del Pollajuolo,* come eseguito dalla sua mano. Qui vediamo un vecchio eroe calvo a cavallo, il quale ha sotto i piedi il nemico prostrato. L'aspetto del cavaliere ha i lineamenti ben noti di Francesco Sforza.

Probabilmente questo sarà uno dei due disegni di Antonio del Pollajuolo, posseduti dal Vasari, i quali Antonio fece, secondo l'Aretino, per il concorso del monumento, che Lodovico il Moro voleva erigere a Milano al suo gran padre Francesco.[1] « E si trovò dopo la morte sua (di Antonio del Pollajuolo) il disegno e modello che a Ludovico Sforza egli aveva fatto per la statua a cavallo di Francesco Sforza duca di Milano; il quale disegno è nel nostro libro in due modi: in uno egli ha sotto Verona, nell'altro, egli *tutto armato,* e sopra un basamento pieno di battaglie, *fa saltare il cavallo addosso ad un armato.* » Disgraziatamente quest'ultimo foglio, senza dubbio il presente della collezione di Monaco, è stato mutilato, poichè « il basamento pieno di battaglie » vi manca. La ragione, onde il Pollajuolo non eseguì in metallo nè l'uno nè l'altro dei suoi abbozzi sarà, se non sbaglio, presso a poco la seguente:

Già il fratello maggiore del Moro, il duca Galeazzo Maria, aveva stabilito di erigere a Milano un monumento in memoria del suo glorioso padre Francesco e a questo scopo, nel 1473, aveva dato commissione agli scultori milanesi Cristoforo e Antonio Mantegazza di presentare un modello (V. G. L. Calvi, *Notizie* ecc., p. 34). Ma quel proposito non fu attuato per ragioni a noi sconosciute. Dopo la morte di Galeazzo Maria suo fratello Lodovico il Moro ne ripigliò l'idea e pare che abbia bandito un concorso a questo scopo. Tra i concorrenti troviamo an-

[1] Edizione Le Monnier, vol. V, 100.

che lo scultore fiorentino Antonio del Pollajuolo, allora famosissimo. Pare che in questa gara il premio sia stato aggiudicato a Leonardo da Vinci. In tal guisa s'intenderebbero, a parer mio, facilmente le seguenti parole della nota lettera indirizzata al Moro da Leonardo: « *ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo* che sarà gloria immortale et eterno onore alla felice memoria del Signor vostro padre, e della inclita casa Sforzesca. »

Questa lettera sarà stata probabilmente indirizzata al Moro da Firenze, *prima* dell'arrivo di Leonardo a Milano, forse verso l'anno 1484. Ma è a presumersi che Leonardo abbia già ottenuto il premio del concorso alcuni anni prima, quando il Moro forse non era ben fornito di denaro per far eseguire subito il modello di Leonardo. Quando nell'anno 1484 il maestro di Leonardo, Verrocchio, fu chiamato a Venezia, per eseguirvi in metallo il suo disegno della statua di B. Colleoni a cavallo, l'esortazione di Leonardo dovette fare una maggior impressione sul Moro, sempre geloso della signoria veneta, e l'indusse forse a far venire finalmente Leonardo da Vinci a Milano. Leonardo non può essere giunto nella capitale lombarda *prima dell' anno 1485,* e non, come afferma l'Amoretti, già nel 1483. È vero che Sabba da Castiglione dice (Ricordi, f. 109): « la forma del cavallo intorno a cui Leonardo aveva sedici anni continui consumati ecc. » Se si calcolano sedici anni addietro dell'anno 1499 quando Leonardo partì da Milano, si avrà l'anno 1483. Se non che questa notizia del Castiglione è da accettare « cum grano salis, » perchè Leonardo avrà certamente fatto a Firenze un modello in cera oltre i disegni, laonde i sedici anni si stenderebbero anche al suo soggiorno in Firenze. Uno dei disegni originali di Leonardo per quella statua di Francesco Sforza a cavallo trovasi nella collezione di Windsor Castle. È un leggiero abbozzo a ma-

tita rossa, la testa del cavallo vi è data in due atteggiamenti diversi: tutta dritta e voltata a sinistra, il cavallo è *evidentemente* preso dal modello del suo maestro Verrocchio per la statua di B. Colleoni. Nella stessa collezione (sfortunatamente non ne ho veduto che le fotografie) si trovano ancora di Leonardo da Vinci altre figure a cavallo abbozzate leggermente con matita nera, che sono certamente schizzi per il monumento Sforza.

Di questo importantissino disegno della collezione di Monaco, sommamente caratteristico per il Pollajuolo, il signor Luigi Courajod di Parigi ci diede un superficiale ragguaglio nella « Gazette des beau-arts. » (Novembre 1877), in cui ascrive quel disegno a uno scolaro di Leonardo da Vinci. Dall'altra parte, nell'opera di Dohme « L'arte e gli artisti » fu pubblicata una monografia di Leonardo da Vinci dal signor Brun di Zurigo, nella quale attribuisce quel disegno a Leonardo stesso. Mi rincresce di non poter andare d'accordo nè con l'uno nè con l'altro dei due sopranominati critici.

Supplemento. Quando la stampa della traduzione in tedesco di questo articolo sulla galleria di Monaco era già molto inoltrata, mi venne sott'occhio l'opuscolo del Signor Luigi Courajod (Lionard de Vinci et la statue de Francesco Sforza, 1879), in cui quel diligente critico francese esamina di nuovo, e questa volta a fondo, il disegno di Monaco di Antonio del Pollajuolo, e si studia d'investigarlo da tutti i lati possibili, per venire finalmente alla stessa conclusione, cioè che quel disegno non sia altro che una delle molte *copie* della *scuola lombarda* per il monumento Sforza di Leonardo.

Giacchè, così prosegue l'erudito Francese, non vi è nessuna prova che questo disegno di Monaco sia veramente uno di quelli posseduti dal Vasari, che egli ascrisse gratuitamente ad Antonio del Pollajuolo, e inoltre, non

una sola linea di questo disegno di Monaco parla in favore della paternità di A. Pollajuolo, i cui disegni si riconoscono facilmente dalle tinte forti, dure e gialle, di fronte alle quali fanno vivissimo contrasto i colori dolci, chiari e giallognoli del disegno nel gabinetto di Monaco. Lo scorrere della penna non è neppure quello di Antonio del Pollajuolo.

Se da una parte non posso far a meno di rendere il mio tributo di somma lode alla gran diligenza e all'erudizione non comune, con cui il signor Courajod ha svolto questa sua dissertazione Vinci-Sforza, mi è impossibile, dall'altra parte, di approvare la tendenza con la quale l'opuscolo è compilato. In tutte le investigazioni, di qualunque genere esse siano, la sola erudizione senza metodo ci conduce là dove, come dice con molta efficacia il proverbio tedesco: son tanti gli alberi che non si vede più il bosco.

Mi pare che agli occhi del signor Courajod non vi sia differenza caratteristica tra i disegni della scuola lombarda e quelli della fiorentina. A parer suo tutti i disegni di cavalli, sieno pure del XV, XVI o anche del XVII secolo, proverrebbero necessariamente, per diritto o per traverso, da Leonardo da Vinci. A suo avviso, per amore di Leonardo Andrea del Verrocchio e Antonio del Pollajuolo si sarebbero fatti meri manovali, erano incapaci d'aver delle idee proprie; per lui la testimonianza del Vasari, anche quando concorda a capello col soggetto che ha innanzi agli occhi, non ha alcun valore, quando urti coi giudizi anticipati del signor Courajod. Sì, questa sua Vincimonomania va tant'oltre, che questo critico, del resto acuto, si affida a occhi chiusi alla scorta del Gerli, critico più di buona volontà che perito nelle arti, e non esita punto a considerare con lui come originale di Leonardo il disegno del così detto cavallo di Prassitele nel Quirinale,

il quale disegno, che vedesi nell' Ambrosiana a Milano, nel così detto libro Resta, è di un tempo *assai assai posteriore*. Se non che il dotto critico non ha considerato che in tale supposizione avrebbe bisognato che Leonardo andasse a Roma, per poter fare ivi i suoi studi sul cavallo di Prassitele per il monumento Sforza! Finora nessun biografo di Leonardo ci ha saputo dar notizie di un tale viaggio del maestro a Roma. Stando ai miei propri studi, non mi pare molto probabile che Leonardo abbia visitato la città eterna prima degli anni 1502 o 1503. Il Gaye ci dice nel suo carteggio (II, 89): « A Leonardo di S. Piero da Vinci, paghati per lui a Mariotto Ghalilei camerlengo in dogana *per ghabella d' uno suo fardello* di sue veste *fatte venire da Roma,* 30 Aprile 1505. »

Da questo si potrebbe forse concludere che egli fosse stato a Roma, e vi avesse lasciato abiti che, alcuni anni dopo, si fece mandare a Firenze. Quella prima visita a Roma fu fatta probabilmente nel tempo in cui Leonardo, essendo al servizio di Cesare Borgia, dovette far l' ispezione delle fortezze nello stato papale. Il secondo viaggio di Leonardo a Roma ebbe luogo, come è noto, nell' anno 1513. Ma tutto ciò non è essenziale all' argomento nostro.

La questione che si agita qui è solo di decidere se il disegno di Monaco sia veramente un disegno originale di Antonio del Pollajuolo, come io affermo, o soltanto una copia, come il signor Courajod crede di aver dimostrato fino all' evidenza.

Per risolvere questa questione non vi è, mi pare, che un mezzo solo, cioè ragguagliare disegni autentici di Antonio del Pollajuolo col disegno del gabinetto di Monaco. Se questi disegni autentici del maestro hanno gli stessi contrassegni distintivi con quello della collezione di Monaco, allora la questione è decisa in mio fa-

vore; nel caso contrario, avrei torto, almeno in quanto che credetti senza motivo di ravvisare in questo disegno i tratti caratteristici di Antonio del Pollajuolo.

Ma quali sono in generale le note distintive di un artista, e in che modo può uno imparare ad afferrarle e intenderle? Rispondo a questa domanda in un modo molto semplice. Col rivolgere l'occhio scrutatore non solo ai pregi ma molto più ancora ai difetti del maestro, perchè questi danno nell'occhio più facilmente e sono più spiccati di quelli, coi quali però sono in gran parte connessi (Vedi su questo argomento le mie *Memorie sulla galleria Borghese* nella Rivista di Belle Arti del de Lützow, anno IX). Antonio del Pollajuolo mi apparisce in tutte le sue opere un artista pieno di energia e di carattere, ma al contrario privo di ogni grazia, dono che fu conceduto oltre misura dalla natura benigna al suo contemporaneo più giovane, Leonardo da Vinci. Passando ora dal generale al particolare credo di poter affermare recisamente che, laddove i disegni autentici di Leonardo sono eseguiti con la matita rossa o con la nera, colla punta d'argento o con la penna, quelli del Pollajuolo sono fatti o soltanto con la penna, o contornati con la penna e ombreggiati con la seppia. I disegni di quest'ultima maniera, nella quale è eseguito anche il disegno di Monaco, lo Sforza a cavallo, mostrano tutte le tinte da un colore giallo scuro, (acre et crue) fino a un colore chiaro, dolce e giallo-chiaro (douce, blonde el légèrment blafarde), *secondo che sono stati esposti più o meno tempo all'influenza consumatrice della luce.*

Mi pare che una seconda nota distintiva del Pollajuolo siano i contorni fermi della penna, coi quali sono disegnate le sue forme, sempre ondulate, del corpo umano. Un'altra particolarità sono le sue dita fatte a guisa di

artigli. Dimentica anche di rado di far vedere i denti nella bocca aperta dei suoi combattenti, che urlano con quanto ne hanno in gola,

Consideriamo prima l'incisione in rame ben conosciuta sotto il nome di « gladiatori » di Antonio del Pollajuolo, e confrontiamo i lineamenti delle forme del corpo in questa incisione con le forme del disegno di Monaco. Il signor Courajod dice che i tratti di penna in quest' ultimo non rispondono punto a quelli dei disegni del Pollajuolo. Prego' però questo erudito critico di paragonare, per esempio, i contorni caratteristici della parte inferiore della gamba di Francesco Sforza coi contorni di quella di alcuni dei gladiatori, come pure il guerriero prostrato sotto i piedi del cavallo di Francesco Sforza, con quel gladiatore, anche prostrato, all'estrema destra dell'osservatore, e, se non è un peccatore del tutto incallito nella sua superstizione, troverà una grande affinità tanto nei lineamenti quanto nell'atteggiamento della mano sinistra dei due uomini prostrati a terra, e non solo ravviserà la stessa forma del ginocchio piegato nei due uomini, ma vedrà eziandio che e il guerriero e parecchi dei gladiatori fanno mostra dei loro denti.

Ma già l'eliotipia del *calco*, e non copia, del disegno originale del Pollajuolo,[1] conosciuto sotto il nome « Morte del Gattamelata, » posseduto pure dalla collezione di Monaco e che il signor Courajod aggiunge al poscritto del suo libretto, pag. 43, avrebbe dovuto, a parer mio, convincere il nostro dotto avversario, che l'autore di quest' ultimo disegno è anche l'autore del disegno di Francesco Sforza, perchè troviamo tanto nel « calco » di Monaco quanto nel disegno originale di Francesco Sforza la stessa mano in guisa d'artigli, la stessa forma del gi-

[1] Il disegno originale trovasi presso Sir Richard Wallace a Londra.

nocchio, gli stessi contorni, la stessa vivissima espressione di dolore.

Raccomanderei ben volontieri al signor Courajod di ragguagliare due altri disegni del Pollajuolo molto caratteristici, ma, poichè essi, nella collezione degli Uffizi a Firenze, sono stati ascritti a Luca Signorelli, il mio avversario francese potrebbe rispondere: « Vedete quanto siete poco pratico del maestro, che volete attribuire ad Antonio Pollaiuolo perfino dei disegni, che sono stati attribuiti al Signorelli da tutti i critici conosciuti. »

Se non per il signor Luigi Courajod, che non presumo di convertire alla mia opinione, ma per istruzione dei miei giovani compatrioti voglio qui far menzione di cotesti due disegni, affinchè possano procurarsene la fotografia.

Portano nel catalogo del Philpot a Firenze i numeri 1743 e 1744, rappresentano l' uno Adamo nudo che guarda in alto, l' altro un' Eva nuda seduta e che sta filando col piccolo Caino appoggiato alla gamba destra di lei e a sinistra Abele giacente a terra. Tutt' e due i disegni, adombrati leggermente a seppia, mi sembrano per evidenti caratteri da attribuirsi al nostro Antonio del Pollajuolo.

Giovan Antonio Bazzi, chiamato il Sodoma. L' « apoteosi di S. Maddalena »; disegno acquarellato, rialzato a gesso, autentico ma ritoccato.

Eccellente al contrario è un altro disegno, attribuito al Maturino, ma che io senza esitare, attribuisco al *Sodoma*. Esso rappresenta Diana, seguita dalle sue compagne, che va cacciando entro un bosco una numerosa famiglia di satiri. Acquerello lumeggiato a biacca. Il Sodoma vi si riconosce particolarmente dalle pieghe ondulate delle vesti, come pure dal tipo tutto suo di alcune teste femminili. È uno dei migliori disegni del maestro, che io conosca.

I disegni della collezione di Monaco attribuiti a Raffaelo Sanzio sono tutti collocati sotto cristallo nella prima stanza.

Gli sono ascritti anche in Monaco, come altrove, parecchi disegni che non meritano di portare quel gran nome. Per disegni autentici di Raffaello io conto: Il giovane inginocchiato a mani giunte; disegno a penna. Sul rovescio: S. Ambrogio, seduto con la mano sinistra alzata. Questi due buoni disegni sono sfortunatamente stati ritoccati in alcune parti. 3. L'esposizione del cadavere di un santo vescovo, circondato da molte figure afflitte. Leggermente schiazzato con penna, qua e là ritoccato.[1] Il Passavant cita anche un quarto disegno rappresentante « la nascita di Venere » (274), ma questo disegno a matita rossa non mi pare autentico, e la « battaglia secondo un antico bassorilievo. » che il Passavant cita ancora per disegno originale di Raffaello sotto il n. 273, è talmente cancellata e irriconoscibile, che non mi permetto di darne un giudizio.

Volume 52. Fra Bartolomeo *della Porta.* La collezione non possiede meno di 20 autentici disegni di questo gran maestro, e alcuni veramente eccellenti. Monaco ha dunque, per quanto io sappia, dopo la galleria degli Uffizi, la più ricca collezione del mondo di disegni di Fra Bartolomeo. Li verrò citando qui di volo.

1. Madonna seduta sul trono tra due Santi, il piccolo Giovanni sui gradini del trono; matita nera (n. 1211).

2. Due putti e una figura veduta di dietro; abbozzo in matita nera, rialzato a gesso (n. 346).

3. Studio di putti; matita nera (n. 384).

4. Studio di una figura di Santo; matita nera.

5. Maria col divin Bambino, Giovanni, un angelo e una figura che prega; disegno a penna.

[1] Vedi Passavant II, 454, n. 271 e 272.

6. Due Madonne col bambino Gesù sul braccio.

7. Madonna, il bambino Gesù e due putti sotto il trono, a destra e a sinistra quattro Santi; matita nera e gesso.

8. La deposizione della croce, abbozzo; matita nera.

9. La Sacra Famiglia; matita nera (n. 291).

10. Figura maschile con le braccia stese; matita nera e gesso (n. 4733).

11. Studio per una Madonna seduta; disegno a matita rossa (n. 366).

12. Studio per una S. Maddalena (?).

13. Due disegni a penna (n. 235 e 170).

14. Testa femminile di profilo; matita nera e ritoccata in parte con la matita rossa (n. 66).

15. Testa femminile, busto; matita nera (n. 237).

16. Un angelo con tromba; disegno a penna (n. 450).

17. Due figure femminili inginocchiate con urne; inchiostro della China e matita.

18. Testa maschile, di grandezza naturale, veduta di faccia; matita nera.

19. Testa di un vecchio, anche questa veduta di faccia; matita nera.

(Nel volume 55 troviamo due altri disegni con indicazioni false, che a parer mio, appartengono pure a Fra Bartolomeo).

20. La Madonna con le braccia stese tra due angeli (disegno colorito su carta turchina) non è di Fra Bartolomeo, ma è uno stupendo disegno di *Bartolomeo Montagna.*

21. Testa di profilo di una Santa; matita nera (n. 393) Questo disegno potrebbe essere piuttosto di *fra Paolino da Pistoja,* imitatore di Baccio della Porta.

22. Una madre con un bambino ammalato (probabilmente una Madonna); matita nera e gesso. Disegno

notevole pel sentimento, ma pur troppo alquanto cancellato. Esso, parmi, è da ascriversi piuttosto ad *Andrea del Sarto* (n. 1149).

23. Due Madonne col Bambino; matita nera. Probabilmente del *Sogliani,* altro imitatore di Fra Bartolomeo.

24. La « lavanda di Maria dopo la sua nascita » (n. 2590). Matita nera, ricorda più il fare del *Beccafumi* da Siena che quello di fra Bartolomeo.

Credo di aver messo a dura prova la pazienza di molti lettori. Ma non posso lasciare di raccomandare caldamente lo studio degli artisti nei disegni e negli schizzi loro. Senza di questi, il carattere dei maestri non si conoscerà mai altrimenti che a metà.

II.

DRESDA

II. DRESDA

Questa splendida galleria, unica nel suo genere, deve la sua esistenza, come è noto, principalmente alla passione grandissima che Augusto III ed il suo stravagante ministro, il Conte di Brühl, portavano alle belle arti. Il Signor Hübner, nella prefazione del suo catalogo, ce ne racconta piacevolissimamente l'origine, e come essa si sia venuta formando a poco a poco quale è presentemente.

Mercè l'acquisto di cento de' più bei quadri, che uomini intelligenti avevano scelti nella galleria di Modena, e più particolarmente per l'acquisto simultaneo di due altri quadri famosi, cioè della Madonna di S. Sisto di Raffaello, comprato a Piacenza, e della Madonna di Holbein a casa Dolfin in Venezia, la fama di questa collezione si sparse per tutto il mondo e in poco d'ora fu, ed è anche ai nostri giorni ritenuta per la più ricca e la più splendida galleria che esista.

Torna dunque conto a ogni amatore delle belle arti di considerare da vicino questa preziosissima raccolta, di esaminare quadro per quadro con l'occhio del critico e di paragonarli poi, divisi in gruppi secondo le scuole, con altre collezioni. Mi pare che soltanto in questo modo potremo avere una giusta norma per la critica ed il giusto

apprezzamento di questa galleria. Qui ci ristringeremo però ai soli maestri italiani.

La galleria di Modena, dalla quale Augusto III fece scegliere cento quadri, si era venuta formando a poco a poco. La maggior parte di quelle pitture, come per esempio quelle di Tiziano, di Paolo Veronese, del Dosso e del Garofalo furono negli anni 1599 e 1600 fatte trasportare dal duca Cesare d'Este da Ferrara a Modena; ma le più preziose, come le quattro tavole del Correggio, Francesco III parte con la frode parte con la forza dalle chiese, per le quali erano state dipinte, le aveva fatte trasferire nel palazzo ducale; dacchè nello scorso secolo l'esempio del fastoso re di Francia, Luigi XIV detto il grande, era divenuto appiccatticcio per tutti i principi regnanti d'Europa. Ognuno di loro voleva possedere non solo una « Versailles » ma eziandio un « Louvre.[1] »

Laonde s'intende che la maggior parte dei quadri, onde si componeva allora la galleria modenese, appartenesse alle scuole lombardo-venete e principalmente a quelle, che erano le più prossime di Ferrara e di Modena, cioè prima di tutte alla scuola ferrarese-bolognese, alla veneta e alla parmigiana. Incominciamo adunque i nostri studi critici pigliando ad esaminare i quadri delle due prime scuole di sopra menzionate, cioè della ferrarese e della veneziana.

[1] Il contratto della vendita fu segnato a Ferrara il 17 Settembre 1745. Vedi: *Notizie di sei dipinti ad olio di Antonio Consetti Modenese, posseduti e descritti dal Conte Giovanni Francesco Ferrari-Moreni.* Modena, Soldani, 1858, pag. 13.

1. I FERRARESI

Fra tutti i popoli dell' antica Emilia, cioè di quella provincia che è rinchiusa dal Po, dagli Appennini e dalla Marecchia, i Ferraresi sono i meglio dotati di senso artistico, e stanno in questo riguardo alla pari coi Veronesi, come osservano giustamente i signori Cr. e Cav. Ma se ci è dato anche oggi, come abbiamo già notato, di seguire il carattere veronese dal principio del XIV secolo sino alla fine del XVI nelle opere d'arte conservateci, al contrario i capilavori più antichi della scuola ferrarese sono sfortunatamente sottratti alla nostra osservazione, poichè degli artisti di Ferrara del secolo XIV[1] non ci sono rimasti che solo i nomi.

Laonde ci vediamo costretti a tralasciare di parlare dell' epoca « eroica » ossia Giottesca di questa scuola, e a principiare il nostro studio dall' epoca in cui lo scopo principale, cui l' arte aspirava, consisteva massi-

[1] Non pare inoltre che ci siano stati pittori ferraresi importanti nel principio del XV secolo, altrimenti i Bizantini, come il pittore Georgios di Costantinopoli, vi avrebbero difficilmente trovato lavoro. (Vedi su questo L. Napoleone Cittadella: *Notizie relative a Ferrara*, 1864, p. 562). La galleria di Brera a Milano possiede di questo pittore Georgios l'evangelista Marco (n. 182) dipinto su fondo dorato. Il quadro sarà venuto a Milano da Ferrara. Questo Georgios ha evidentemente subito l' influenza dei veneti.

mamente nell' afferrare e nel rappresentare il *carattere* ossia le particolarità dell' apparenza esterna negli uomini e nelle cose, determinate dalla vita interna, spirituale. Quest' epoca della scuola di pittura ferrarese è rappresentata soprattutto da Cosimo Tura e da Francesco Cossa. Ambedue questi maestri illustri e tanto caratteristici presero nella lor patria lo stesso posto, che hanno ottenuto nella scuola umbra Pier dei Franceschi o della Francesca; nella fiorentina Fra Filippo, Andrea del Castagno e Antonio del Pollajuolo; nella veneta i Vivarini e altri; nella padovana il Mantegna, Dario di Treviso, Carlo Crivelli; nella veronese Liberale e consorti, e nella lombarda Vincenzo Foppa. Quest' epoca dell' arte nell' alta Italia è generalmente chiamata dagli storici delle belle arti la *Mantegnesca* e io accetto volontieri questa denominazione, se con essa s' intende soltanto indicare che Andrea Mantegna è stato il rappresentante più insigne di questo periodo dell' arte. Ma se si vuol intendere che i rappresentanti di codest' epoca nelle altre scuole della valle del Po hanno imitato il Mantegna e si sono lasciati direttamente influire ed indirizzare da lui, sento il dovere di protestare recisamente contro un modo di vedere tanto superficiale e contro un tale concetto della storia dell' arte.[1] Per ben intendere la storia delle sin-

[1] I Veronesi Francesco Carotto, Bonsignori e Giolfino ci sono dati nominativamente come imitatori del Mantegna. Ma prego ogni imparziale amatore delle arti di osservare accuratamente le opere giovanili (nel 1500) del Carotto nelle gallerie di Modena (n. 50), Maldura a Padova, Städel a Francoforte (n. 145), e mi si concederà, che le Madonnine ora nominate del Carotto ricordano nel disegno e nella rappresentazione delle forme tanto il suo maestro Liberale, quanto il Mantegna ma nel colorito il Carotto è sempre rimasto affatto Veronese. Si esaminino inoltre le opere segnate col nome del Bonsignori (nelle chiese di S. Fermo, di S. Bernardino e nella galleria comunale di Verona) e non dubito che ogni intendente vi ravviserà certamente l' influenza di Giambellino e anche di Aloisio Vivarini, ma non mica quella del Mante-

gole scuole dell'arte fa mestieri, come abbiamo già detto, considerarle e studiarle come un tutto vivente, al pari di un organismo, il quale ha il suo sviluppo dal germe fino alla morte, ascende di grado in grado e quindi di grado in grado declina.[1]

Nella scuola veneta, la quale ebbe la buona sorte di non essere fuorviata da circostanze esterne nel suo procedere, si può con un'occhiata vedere tutta intera la parabola descritta dall'arte nel suo corso, dai così detti Bizantini fino al Tiepolo e a Pietro Longhi.[2]

gna. Il Bonsignori ha senza dubbio imparato più tardi molto a Mantova dal suo gran collega. Perfino le opere dell'amico personale del Mantegna, Niccolò Giolfino nella chiesa di S. Anastasia e nella galleria comunale di Verona, non rivelano l'influenza del potente Padovano ma dicono chiaramente a ognuno che le consideri da vicino: siamo opere di uno scolaro del nostro compaesano Liberale! Si sono ascritti al Mantegna persino quadri del fiorentino Botticcelli e di Antonio del Pollajuolo. E così per pura ignoranza opere della *stessa epoca* vengono sempre attribuite da conoscitori superficiali al più illustre rappresentante di essa, qui al Mantegna, lì a P. Perugino, ecc.

[1] Una scuola può certamente imparare e appropriarsi i mezzi tecnici dell'altra, ma il concetto e il sentimento sono un certo che di vivo e del tutto interno come la lingua, la quale è sempre cosa dell'individuo e perciò della nazionalità, della razza. Antonello da Messina imparò il modo di dipingere dell'Eyck da un fiammingo ma non pertanto è rimasto Italiano nelle sue rappresentazioni; il Dürer fu per un pezzo a Venezia ma ciò nonostante in ogni sua pennellata si vede l'artista tedesco. S'intende che ammetto volontieri l'influenza esterna di qualche Toscano in qualche Lombardo, di un Lombardo in un Veneto e viceversa. Sarebbe ridicolo il voler negare che gl'Italiani abbiano influito su alcuni fiamminghi o Tedeschi, o che i grandi rappresentanti dell'arte nordica, come il van Eyck e il Dürer, non siano stati scimiottati da parecchi Italiani. Ma questo non prova che la *scuola d'arte come tale* sia stata frastornata nel suo proprio sviluppo o abbia in qualche modo subito influenze, come affermano anche ora parecchi storici.

[2] Se insisto tanto su questa considerazione egli è perchè vorrei che i giovani Russi che attendono alle arti e che sono disposti ad affidarsi alla mia guida, si tenessero lontani dalla falsa via per la quale si è messa la storia dell'arte dal tempo del Vasari, e specialmente per cagion sua, sino ai nostri giorni, il che ha certamente arrestato il vero progresso ed il buon esito dello studio delle belle arti.

Al contrario la scuola di Ferrara non può essere materia dei nostri studi che nella seconda metà del XV secolo, quando essa si dimostrava nel suo fiore e si veniva sviluppando non meno ricca che originale.[2] Da una parte i Ferraresi erano in più modi sotto l' influenza della dotta scuola fondata dallo Squarcione nella vicina Padova verso il 1430; più tardi, anche il lungo soggiorno a Ferrara e la sfera d' operosità del gran maestro della prospettiva, Pietro della Francesca o dei Franceschi di Borgo S. Sepolcro, non poteva d' altra parte non dare un forte impulso agli artisti di Ferrara perchè continuassero a perfezionarsi in quella via dotta e severa. È vero, che Ruggiero van der Weyden ricevette commissioni da casa d'Este (verso il 1451), ma la conclusione che ne cavano i signori Cr. e Cav. (I, 514), cioè che Ruggero abbia influito su Galasso Galassi (?), sul Tura e sul Cossa, mi pare tanto poco legittima, quanto la loro opinione che

[1] Nella galleria comunale di Ferrara vi è un quadro dipinto su legno colle iniziali G. G. (n. 54) rappresentante la « Trinità, » e si vuole che sia stato fatto nella metà del XV secolo. Se quest'opera cruda é veramente di *Galasso Galassi,* al quale viene attribuita colà, è da ritenere anche che ci siano stati *due* pittori ferraresi di questo nome, cioè il sopramenzionato, che deve aver dipinto, secondo il Vasari, nel 1404 anche nella chiesa di Mezzarata a Bologna, e un Galasso Galassi più giovine, che, come dice lo stesso Vasari, dovrebbe esser nato verso il 1438, e dal quale si vuole che provengano i due santi Pietro e Giovan Battista, dipinti su legno, che sono in una delle chiese sotterranee di S. Stefano a Bologna. Su uno di quei quadri si veggono parimenti due G.; anche la S. Apollonia nella pinacoteca di Bologna mi sembra dipinta da quest' ultimo Galassi, benchè sia ivi attribuita a Marco Zoppo, come suppongono anche i signori Cr. e Cav. (I, 349, 4). Debbo qui far menzione anche di un altro pittore da Ferrara di quel tempo, cioè del nonno di Timoteo Viti, *Antonio da Ferrara,* che dimorò un buon pezzo a Urbino, e tra l' altre cose vi dipinse un « Polypticon » per la chiesa di S. Bernardino nel 1439. (Ora nella collezione dell' accademia delle belle arti a Urbino.) Quest' Antonio non è privo di carattere, e occupa presso a poco un posto tra i Veneziani Iacomello de Flor e Antonio Vivarini.

Lorenzo Costa ed Ercole Grandi iuniore siano stati sotto l'influenza dei Perugini.

Disgraziatamente siamo abituati a considerare l'esercizio dell'arte come cosa accidentale, esterna, del tutto indipendente dal carattere speciale del popolo presso il quale viene esercitata e non poniamo mente alle leggi organiche, secondo le quali la vita dell'arte si sviluppa e si trasforma in un organismo che si muove tra determinati confini. E così i critici credono scoprire qui influenze fiamminghe là fiorentine o umbre in iscuole di belle arti le quali, studiate a fondo, dimostrano ad evidenza di aver conservato sempre il loro peculiare carattere locale.

Concedo volontieri che i Fiamminghi nel loro lungo soggiorno in Italia iniziarono non solo Antonello da Messina, ma eziandio parecchi altri Italiani, nella maniera di dipingere seguita dalla scuola del van Eyck; e lo stesso seguì, com'è noto, anche in Germania. È certo che alcuni pittori veneti copiarono o si studiarono d'imitare i quadri del van Eyck e del Memling, i quali erano molto pregiati e perciò anche ricercati in quel tempo dagli amatori italiani. Ma che questi fatti superficiali ci autorizzino a ritenere che i Fiamminghi abbiano insegnato agli Italiani il Naturalismo o Realismo, come ha già affermato il Barone di Rumohr, mi pare che sia un passare il segno, anzi addirittura un errore madornale. Fu *lo sviluppo dell'arte stessa quello che condusse allo studio della natura tanto nei Paesi Bassi, quanto in Germania e in Italia.*[1]

Prego i miei giovani amici di perdonarmi questi sfoghi. Torniamo ora a' Ferraresi. I più importanti pittori del XV secolo erano dunque: il duro, ruvido e angoloso ma spesso anche grandioso *Cosimo Tura*, chiamato Cosmè; il se-

[1] Vedi Vasari, Le Monnier, Vol. III, 92 e IV, 104.

vero e talvolta un po' burbero *Francesco Cossa*, il quale ha delle affinità col Tura, ma non è mai così grottesco come lui; il così detto *Stefano da Ferrara* della galleria di Brera a Milano,[1] del quale non si conosce altra opera; *Galasso Galassi*, il giovine; *Ercole Roberti*, chiamato *Grandi; Francesco Bianchi*, chiamato *Frarè* a Modena; *Domenico Panetti* e *Lorenzo Costa*.

Questa schiera di Pittori Ferraresi si divise poi in due gruppi principali, dei quali uno rimase col Tura e col Panetti a Ferrara, l'altro con Francesco Cossa, e pare con Galasso Galassi iuniore e con Lorenzo Costa, fu attratto dai Bentivogli a Bologna, e questi artisti lavorarono gran parte della loro vita in questa città. Francesco Bianchi deve essersi fermato a Modena tra il 1480 e 1490. Francesco Cossa venne già nel 1470 a Bologna e Lorenzo Costa nel 1483.[2]

Di questi antichi maestri Ferraresi si trovano rappresentati nella galleria di Dresda: Francesco Cossa ed Ercole Roberti. Vi hanno, al contrario, una più copiosa rappresentanza i ferraresi della prima metà del secolo XVI, il Dosso, il Mazzolino, il Garofalo e Girolamo Carpi.

N. 18 *Francesco Cossa.* Il catalogo assegna il quadro importantissimo al N. 18 e che rappresenta l' « Annunziazione » dubitativamente ad *Antonio del Pollajuolo*, con maggior certezza all' *antica scuola fiorentina* in

[1] I signori Cr. e Cav. ascrivono a questo Stefano anche il quadretto, rappresentante Giovan Battista, posseduto dal signor Dondi-Orologio a Padova, ma quel quadro è, a parer mio, opera di Cosimo Tura (S. I, 529).

[2] Francesco Cossa è, secondo me, il vero fondatore della così detta scuola bolognese, e non sono punto d'accordo cogli scrittori locali, che rappresentano il loro debole *Marco Zoppo,* scolaro dello Squarcione, come dipendente da Lippo Dalmasio e maestro del Francia. Che cosa sapesse fare la scuola Bolognese nella prima metà del secolo XV ce lo dicono i pochi dipinti a fresco di Lippo Dalmasio a Bologna e la tavola di Iacopo de' Avanzi (segnata) nella galleria Colonna (ai SS. Apostoli) in Roma.

generale. I Signori Cr. e Cav.[1] riconobbero giustamente, mi pare, in questo quadro lo spirito e la mano di un pittore ferrarese, ma poi sono indecisi, se hanno da ascriverlo a Baldassare Estense[2] o a Ercole Grandi di Giulio Cesare. Il tipo della Vergine è del tutto lo stesso che nel quadro, segnato, di Francesco Cossa dell' anno 1474 della pinacoteca bolognese, ma vi è espresso in modo più perfetto. Le pieghe ondeggianti nel manto della Madonna sono assolutamente simili a quelle del quadro or ora nominato; nel viso dell' angelo vi è la stessa tinta di incarnato bruno, come in quello del donatore nel quadro del 1474; la forma della mano con le *dita larghe e piatte*, come pure le folte e ondulate pieghe nel lembo inferiore della veste della Madonna, tutto ciò mi determina a vedere in questo quadro notevole un lavoro giovanile di Francesco Cossa,[3] del quale i signori Cr. e Cav. non si fanno, mi pare, un' idea assai chiara, giacchè, sull' asserzione de' ciceroni di Bologna, attribuiscono, per esempio, anche i dodici Apostoli nella cappella Marsili della chiesa di S. Petronio a Lorenzo Costa, laddove quelle figure portano evidentemente, a quanto io vedo, l' impronta di Francesco Cossa.[4] Un' altra opera preziosa di Fr. Cossa è, se non erro, il S. Girolamo nell' altare della quinta cappella a destra in S. Petronio. Sventuratamente questa

[1] Vedi I, 527.

[2] Per quanto io sappia non esistono ora di questo pittore poco conosciuto, o meglio di questo dilettante (egli era capitano d' esercito, e vi si dice, bastardo di un principe di casa d' Este) che pochi ritratti di profilo, dei quali l' uno dalla galleria Costabili a Ferrara è passato nella galleria nazionale di Londra; un altro, molto sciupato lo comprò, or sono alcuni anni, dalla stessa collezione l' antiquario Guggenheim a Venezia. Ambedue i quadri sono segnati col nome del maestro.

[3] Dipinto verso l' anno 1470 per la chiesa « dell' Osservanza » a Bologna. Vedi prefazione al catalogo, pag. 42.

[4] Del suddetto quadro del Cossa, nella pinacoteca di Bologna, vi è una mediocre fotografia, che i miei giovani amici possono procurarsi.

tavola è mezzo coperta da un lavoro meschinissimo dell'arte moderna. Un'opera caratteristica di questo Ferrarese poco notata ma pure molto importante si trova nella chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna. È questa la grande e bella finestra di vetro, rappresentante S. Giovanni sul Patmos, e segnato CAF (Francesco Cossa) attribuita dai ciceroni del luogo a L. Costa. Nella stessa chiesa (cappella 5, a sinistra) si vede pure una Madonna con due angeli, molto ritoccata, che è secondo me pure un'opera del Cossa. In Germania la collezione dell'istituto Städel a Francoforte possiede un quadro di cotesto maestro, ma molto ritoccato e malconcio, ivi ascritto al Mantegna (n. 13). Esso rappresenta l'evangelista Marco. L'iscrizione della tavola è apocrifa. Ma basta per ora di questo maestro fin qui poco noto.

Passiamo ora a *Ercole Roberti*. Egli era figlio di un pittore Antonio il quale, nel 1479, passava già per morto;[1] nacque tra il 1440 ed il 1450 a Ferrara e morì nel 1513. *Non abbiamo di questo pittore alcun' opera chiarita autentica.*

Due quadretti preziosi, il numero 148 e 149, di questa galleria, dalla sagrestia della chiesa di S. Giovanni in Monte, a Bologna, passarono a Dresda sotto il nome di *Ercole Grandi*.[2] Poichè troviamo ancora ai nostri dì nella

[1] P. N. Cittadella: *Notizie relative a Ferrara*, 583.

[2] Il Vasari dice che i tre quadretti dipinti da Ercole Grandi formavano la base o la predella dell'altare maggiore di quella chiesa. Se è così, è impossibile, come vogliono gli scrittori moderni, che egli abbia voluto parlare del gran quadro di Lorenzo Costa (ora collocato nel coro della chiesa, perchè questo quadro non può essere stato eseguito che nel primo decennio del secolo XVI, mentre i due quadretti della predella a Dresda sono di circa trent'anni più vecchi. Il *Lami* dice nella sua « Graticola » nell'anno 1560: » E sopra l'altar maggiore sono dipinte doe istorie fate a olio (?) de ma (mano) d'ercole de Frara (Fer-

chiesa due opere di F. Cossa e due di Lorenzo Costa, possiamo presumere, che negli ultimi trent' anni del XV secolo la decorazione artistica di essa sia stata affidata quasi esclusivamente a Ferraresi fermati in Bologna. Se osserviamo le figure importanti, caratteristiche e vive dei suddetti quadri si vedrà ad evidenza, mi pare, non soltanto l' influenza di Andrea Mantegna, ma anche quella di Giambellino[1] (nel 1460-65) nello sviluppo artistico del giovine Ercole Roberti. Rimando chi voglia convincersene meglio alle opere primitive di Giovan Bellini: alla tavola nel museo di Napoli, alla « Pietà » nella galleria di Brera e particolarmente ai due quadri nel museo Correr a Venezia, dei quali l' uno rappresenta « la trasfigurazione di Cristo » l' altro il « Crocefisso » rimpianto dalla Madonna e dall' evangelista Giovanni. Il primo dei detti quadri è bensì ancora attribuito al Mantegna nel catalogo di quella collezione, come fu anche dichiarata opera del Padovano dal marchese P. Selvatico (Commento alla vita del Mantegna nell' edizione Le Monnier del Vasari), ma i signori Cr. e Cav. (I, 143) l' hanno già riconosciuto giustamente per un lavoro giovanile di Giovanni Bellini. Il secondo quadro dello stesso maestro, nel museo Correr, anch' esso attribuito al Mantegna dal catalogo, parve a quegli sto-

rara), l' una è quando Cristo fu condotto alla croce trai due ladroni, l' altra quando Cristo fu tradito da Iuda;* e nel mezzo la Madonna con Cristo morto in braccio.» — Nell' anno 1749 il canonico Luigi Crespi vendette a Dresda due predelle con lo stesso soggetto. È dunque più che probabile che i due quadretti di Dresda siano quelle predelle vedute dal Lami nel 1560. Il quadro di mezzo, la « Pietà » deve essere a Liverpool nella « Royal Institution. »

[1] Si confronti l' interessante opera giovanile di Giambellino, Cristo sul monte Oliveto (1460 circa) nella galleria nazionale di Londra colle predelle di Ercole Grandi in questa galleria stessa.

* Il disegno originale che servì al Grandi di modello per questo suo quadretto trovasi nella raccolta della fu regina di Sassonia, ed è fotografato dal Braun sotto il n. 158.

riografi della pittura italiana opera di Ercole Roberti,[1] laddove a' miei occhi è parimenti un' opera giovanile molto caratteristica di Giambellino.[2] Si consideri solamente la forma della mano particolare al Bellini, il panneggiamento, il tipo della Madonna simile a quello della Madonna nella « Pietà » di Brera e sopra tutto il paesaggio con sentieri serpeggianti, nota distintiva di lui, e diversissimo dai paesaggi di Ercole Roberti. Questo Ercole Roberti, soprannominato Grandi, è un maestro tanto importante, che non posso fare a meno in questa occasione di partecipare ai miei giovani amici quel poco che so di lui. Il principe Mario Chigi a Roma possiede una sua opera caratteristica. Rappresenta, se non sbaglio, un episodio della vita di Melchisedecco.[3] Mi pare che questo quadro appartenga alla stess' epoca artistica dell' altro suo quadro « i figli di Israele, i quali raccolgono la manna » che trovasi presso Lord Dudley in Londra e del quale la galleria di Dresda possiede una copia meno che mediocre, col numero 20. È vero che i signori Cr. e Cav. ascrivono il quadro di Lord Dudley a Ercole Grandi di Giulio Cesare, quindi allo scolaro del Francia e del Costa, ma, credo, a gran torto.

Nè meno erroneamente, a parer mio, i due illustri storici e critici hanno considerato come lavori del nostro Ercole Roberti, i due quadretti di nessun pregio, da loro citati, i quali sono nella galleria municipale di Ravenna e presso il senatore conte Cavalli a Padova.[4] Al contrario venne da loro giustamente attribuito a Ercole Grandi il quadretto nella galleria di Modena, che rap-

[1] Vol. I, 534.

[2] L'origine artistica di Giovanni da Iacopo Bellini è espressa con chiarezza particolarmente in questo quadro.

[3] Sul rovescio della tavola si legge: di Ercole da Ferrara.

[4] Vol. I, 534.

presenta la morte di Lucrezia romana, e che ivi è dato al Mantegna.

E qui vorrei toccare di un altro quadro attribuito a Ercole Roberti dai signori Cr. e Cav.[1] il quale mi pare un' opera giovanile molto caratteristica di *Francesco Bianchi* da Ferrara, contemporaneo di Ercole Roberti. Parlo di quella gran tavola rappresentante la morte di Maria presso il signor Lombardi a Ferrara, erede del professore Saroli. In questo quadro del Bianchi si vede chiaramente come esso risentì l' influenza del Tura.

Fra i disegni del defunto His de la Salle a Parigi se ne trovò uno a penna rappresentante la « Strage degli Innocenti, » che credo di poter attribuire anche a Ercole Grandi. Questo disegno è ora nella raccolta del Louvre.

Poco fa venne collocato nella galleria Borghese a Roma una così detta « Deposizione » sulla quale si leggono il nome Ercole Grandi e la data 1531. Questo quadro appartiene al conte Zeloni di Roma e deve essere stato esposto prima alla vendita per molti anni nella galleria del Monte di Pietà.

La Madonna, seduta sul sarcofago aperto, tiene in grembo il Cristo morto; a destra S. Maddalena inginocchiata; dietro di essa Giuseppe di Arimetea con un vaso da unguento in mano, a sinistra due pie donne inginocchiate, e dietro loro Giovanni e un divoto; il fondo è formato da un edifizio ornato delle statue del David e della Giuditta. Sul sarcofago vi è la falsa iscrizione: E. Grandi f. MDXXXI. Questo quadro fu malconcio da molteplici ristauri. L' epigrafe si fonda probabilmente sopra una tradizione che attribuì quest' opera a Ercole Grandi; se non che il possessore del quadro, che vi fece mettere il nome, deve aver confuso il maggiore dei Grandi, Er-

[1] Vol. I, 534.

cole Roberti, col minore, poichè il primo era già morto da vent'anni nel 1531. Se questa « Deposizione » presso il principe Borghese, è veramente un' opera del maggiore Ercole Grandi da Ferrara, come credo, allora anche il signor Giovanni Morelli a Milano possiede un quadro dello stesso maestro. Esso rappresenta l' evangelista Giovanni, ed è circa dell' ultimo decennio del XV secolo, laddove la « Deposizione » nel palazzo Borghese è da porre nel primo decennio del secolo XVI. Nell' « evangelista Giovanni » ravviso anche l' influenza di Cosimo Tura mentre che nella « Deposizione » invece, vi scorgo quella della scuola del Francia. A Londra finalmente trovasi un' altra opera dell' età matura di Ercole Grandi presso il Sig. Salting; rappresenta due giovani ed una donna che fanno musica. Da quanto si è detto s' inferisce che il pittore Ercole Roberti fin oggi è ancora molto imperfettamente conosciuto. Ecco dunque un bel tema per un giovine investigatore delle belle arti, tener dietro alle orme di questo maestro importantissimo e drammatico, classificarlo in un gruppo coi suoi contemporanei ferraresi ed illustrarlo.

Al nostro Ercole Grandi è probabile che spettino pure non solo la lunga predella coi miracoli di S. Giacinto nella pinacoteca vaticana, ivi falsamente attribuita al Gozzoli, ma pure la grande tavola della Galleria del Louvre (ivi detta opera della scuola di Luca Signorelli) rappresentante quattro uomini, di grandezza naturale, che discorrono fra loro; fondo di architettura. — (n. 393, catalogo de Tauzia, 1877).

Di Ercole Grandi, figlio di Giulio Cesare e scolaro di Lorenzo Costa e del Francia, per quanto io sappia, nessuna galleria tedesca o russa possiede alcun quadro. Per imparare a conoscere bene questo maestro bisogna andare in Italia, dove si trovano particolarmente in Fer-

rara, sua città natale, parecchie opere di lui grandi e piccole, la più parte indicate sotto altri nomi; così, per darne qualche esempio, i bei dipinti a fresco nel soffitto di una sala in casa Calcagnini-Estense a Ferrara, sono a parer mio, suo lavoro. Queste pitture murali furono assegnate al Garofalo dal defunto N. Cittadella, il quale dedicò loro un opuscolo speciale. Un' altra imagine della Madonna con Santi, più grande e bellissima, ma sventuratamente un po' malconcia dai restauri moderni, di Ercole Grandi juniore, la possiede il marchese Strozzi a Ferrara. In casa Strozzi questo quadro porta ancora il nome falso di Lorenzo Costa, sotto il quale fu trasportato ivi dal monastero di S. Cristoforo degli Esposti, e sotto questo nome è anche citato dai signori Cr. e Cav.[1] Infatti, il Grandi in questo quadro si avvicina tanto al suo maestro Costa, che si richiede un occhio molto esperto della scuola ferrarese, per riconoscervi lo spirito e la mano dello scolaro. La Madonna p. e. è presa dal Costa. Anche questa bell' opera fu, pur troppo, venduta in quest' anno dall' erede del Marchese Strozzi alla Galleria nazionale di Londra.

Sfortunatamente la galleria di Dresda non possiede nè opere di Cosimo Tura, nè del suo scolaro Galasso Galassi il minore; e neppure ne possiede alcuna nè di Francesco Bianchi, nè di Domenico Panetti, nè di quel nobile ingegno di Lorenzo Costa; ha però acquistato, non ha guari, un quadretto di *Francesco Mazzolino;*[2] il cui colorito vivo e smagliante in tutte le tinte lo resero il favorito dei Monsignori romani. Non diletta che nelle figure piccole, ed ha più attitudine alla pittura di genere che alla storica. I suoi quadri mi hanno sempre fatto l' impressione che mi fanno i quadri olandesi.

[1] Vol. I, 546, 4.
[2] N. 2458. « Cristo mostrato al popolo ».

Passiamo ora ai rappresentanti principali della scuola ferrarese quando era nel suo fiore, al *Dosso* e al *Garofalo*, i quali occupavano nella loro patria presso a poco lo stesso posto che B. Luini e Gaudenzio Ferrari nella scuola lombardo-milanese.

In nessun' altra galleria di qua dalle Alpi il Dosso e il Garofalo sono rappresentati così riccamente e così bene, come nelle belle sale della galleria di Dresda.[1] Voglio qui associare ancora Girolamo Carpi ai due Ferraresi, perchè lo vedo designato nel catalogo per autore del buon quadro n. 161 « Venere e Amore in una conchiglia tirata da cigni, » e perchè, secondo il Vasari, egli è da considerarsi come scolaro del Garofalo, benchè a parer mio egli sia stato forse più sotto l'influenza del Dosso che del Garofalo. Dopo speciali studi mi sono chiarito che molte fra le *pitture decorative*, che verremo esaminando, furono certamente concepite e anche disegnate dal Dosso, ma che debbono essere state eseguite, per la maggior parte, da Girolamo Carpi e forse anche da Battista Dossi, fratello del Dosso.[2] Tutti questi quadri, compreso il n. 161, avranno ornato un tempo, secondo ogni probabilità, qualche sala del palazzo ducale di Ferrara,[3] e furon forse fatti tra-

[1] Ho già discorso diffusamente del Dosso e del Garofalo nella « Rivista dell'arte figurativa, » pubblicata da von Lützow (vol. IX-XI): dopo di avere esaminato con pazienza e con amore le loro opere, le note e le apocrife, mi sono ingegnato di mettere le loro personalità artistiche in una luce più chiara che non si era fatto finora. Laonde posso qui andar per le corte, massime perchè la menzionata rivista, nella quale furono pubblicati i miei articoli, anche nella nostra Russia va per le mani di tutti gli eruditi.

[2] In un caso anche dal Garofalo.

[3] Tali pitture decorative erano di moda in Italia nella prima metà del secolo XVI; « e sopra il cammino di pietra, » dice il Vasari nella vita di Pierino del Vaga: » fece Pierino una « Pace » la quale abbrucia armi e trofei; dunque la stessa figura allegorica che è rappresentata in questa galleria al N. 134.

sportare da Cesare, ultimo duca di Ferrara, a Modena nel 1599, dove ricevettero poi nomi svariati.

Eccoci a citarli:

N. 131. « La giustizia con la bilancia e con i fasci. » Tanto la figura quanto il paesaggio sono del tutto concepiti secondo lo spirito del Dosso, ma che l'esecuzione sia tutta di lui, il che è molto probabile, non oso affermarlo recisamente. Mi pare che la trasparenza del colore particolare al Dosso manchi a questo quadro, della qual cosa avrà forse colpa il sudiciume onde è coperta la superficie.

N. 134. Lo stesso si può anche dire di questo quadro rappresentante « la Pace. » La medesima figura con alcune modificazioni si trovava nella galleria Costabili a Ferrara come opera di Girolamo Carpi. Ora quest'ultimo quadro è a Bologna in possesso di S. E. il Cav. Marco Minghetti. I numeri 131 e 134 sono della stessa grandezza come pure i 79 e 80; avranno anch'essi forse ornato una sala del palazzo di Ferrara.

I due quadri sunnominati, come anche il numero 135, i « santi padri della chiesa, » ecc. vennero da Modena a Dresda come opere del Dosso, e serbarono anche qui la loro vecchia denominazione; il gran quadro n. 135 è certamente non solo concepito dal Dosso, ma è anche eseguito del tutto da lui.

N. 132. « Diana ed Endimione » venne a Dresda come opera del Parmigianino, ma poi con più maturo consiglio fu ascritto al Dosso. Secondo me però la composizione e probabilmente anche il cartone sono opera del Garofalo, ma l'esecuzione del quadro è, senza dubbio alcuno, di Girolamo Carpi.

N. 133. « Un'Ora con la pariglia di Apollo. » Anche questo quadro, che passò le Alpi come opera del Garofalo, ricevette a Dresda la sua giusta paternità. È una creazione

del Dosso, non eseguita da lui, ma dal medesimo pittore che dipinse il n. 132. Inoltre il n. 136; « un sogno », portato pure a Dresda sotto il nome di Garofalo, fu qui restituito al suo legittimo autore, il Dosso. Questo quadro potrebbe forse essere stato dipinto da Battista Dossi.

N. 137. « Giuditta con la testa di Oloferne. » Abbiamo qui un quadro del Dosso che fu eseguito sotto l'influenza del Parmigianino. In un certo tempo, e propriamente dal 1535 al 1560, l'eleganza del Parmigianino era divenuta di moda per mezzo delle sue stampe in rame, e perfino artisti di un genere affatto diverso, come per esempio Andrea Schiavone, Giacomo Bassano, Domenico Alfani, Luca Longhi, Defendente Ferrari da Chivasso ed altri, si provarono ad imitarla. Anche questa « Giuditta » appartiene, a parer mio, al numero delle composizioni del Dosso dipinte da Girolamo Carpi.

Osserviamo ora la serie di quei quadri del Dosso che, secondo me, hanno o serbato la loro falsa attribuzione modenese anche a Dresda, o hanno cambiato a Dresda la loro vecchia ma vera denominazione con una falsa.

N. 165. Il « Ganimede rapito dall'aquila di Giove. » Questo quadro venne da Modena a Dresda come opera del Parmigianino e vi conservò il nome falso. Quello che abbiamo detto dei sopra nominati quadri decorativi del Dosso vale anche per questo, come pure per il quadro seguente numero 168: una figura allegorica, chiamata: « l'occasione. » Un giovine sopra un globo tiene un coltello nella mano destra, una figura femminile gli stà dietro. » Il quadro venne da Modena come opera di Girolamo Bedolo, chiamato anche Girolamo Mazzola, e ritenne la falsa denominazione anche in Germania.[1] Si vede nella galleria

[1] Vedi Vasari, Vol. XI, p. 237: « Dipinse (Girolamo Carpi) nel palazzo del duca di Ferrara un quadro grande con una figura quanto il vivo, finta per un'occasione, con bella vivezza, grazia e buon rilievo. »

presente di Modena (n. 360) una copia di questo quadro fatta da Andrea Donduzzi, chiamato il Mastelletta. Anche lì il soggetto rappresentato è detto « l'occasione ». « Il pittore avrà forse inteso di rappresentare l'occasione, che nel mondo fugge veloce, avendo sempre per compagna Mottanea ossia il pentimento, che resta indietro, » dice il signor Tarabini, l'autore del catalogo della galleria modenese.

« L'Arcangelo Michele sul punto di uccidere il drago » (n. 79) venne a Dresda come opera del Dosso, ma qui fu sbattezzata per essere ascritta dubitativamente a Francesco Penni, detto il Fattore, probabilmente soltanto in considerazione del soggetto che è simile a quello rappresentato da Raffaello. Secondo me questa volta i Modenesi avevano ragione, e torto quelli di Dresda, perchè il quadro è non solamente animato dal genio del Dosso, ma fu di certo anche eseguito di sua mano, e probabilmente da un cartone di Raffaello, che allora esisteva ancora nel palazzo di Ferrara.[1]

Il « S. Giorgio » (n. 80) è opera giovanile del Dosso, eseguita verso il 1506, prima che l'originale di Raffaello andasse a Londra in regalo a Enrico VII. *L'armatura di S. Giorgio è ancora dorata.* Passata a Dresda da Modena come opera del Garofalo, fu ascritta anche qui a Francesco Penni. E questa volta mi pare che gli uni

[1] Raffaello dipinse, come si sa per commissione di Leone X nell'anno 1518 il gran S. Michele per il re Francesco I di Francia e una sacra famiglia per la regina. Tutt'e due i quadri sono nella galleria del Louvre. L'ambasciatore di Alfonso di Ferrara a Roma, il Costabili, riferisce nella sua corrispondenza che Raffaello mandò in regalo il cartone del suo S. Michele al duca Alfonso a Ferrara. Il duca di riscontro scrive al suo ambasciatore a Roma che il cartone era arrivato in buono stato, e incarica nello stesso tempo il Costabili di dare a Raffaello 25 scudi da parte sua per potere celebrare la festa di S. Martino e rammentarsi di lui.

e gli altri abbiano torto, perchè anche questo lavoro non è d'altri che del Dosso, il quale faceva, probabilmente per commissione del suo signore, una copia in proporzioni maggiori del magnifico piccolo originale, dipinto da Raffaello nel 1506 per il duca Guidobaldo da Urbino.[1]

Resta ora da restituire allo stesso maestro un sol altro quadro, il n. 138, il quale nel catalogo del signor Hübner è attribuito ad uno scolaro del Dosso.[2] Questo quadro di Dosso Dossi, bello e ricco di colorito, è un lavoro della sua prima e migliore epoca. Si osservi con quanta grazia e con quanta nobiltà è figurata la Vergine che s'inchina davanti al Padre eterno, quanta vivacità v'è nel portamento dei quattro padri della chiesa, che magnificenza di paesaggio! Mi meraviglio solo che abbiano potuto sfuggire tutti i pregi di cotesto quadro a un così eminente rappresentante della moderna pittura tedesca qual'è appunto il signor Hübner. Dal fin qui detto si può conchiudere che la galleria di Dresda possiede undici quadri del Dosso; e quanto prima avremo da considerarne un duodecimo. Fra questi forse i numeri 131 e 134 sono stati eseguiti di sua mano, ma gli altri cinque furono concepiti da lui e probabilmente dipinti insieme con Girolamo Carpi e col fratello Battista Dossi. Nessun altra collezione può gloriarsi di una tale ricchezza di quadri del Dosso; la maggior parte delle gallerie pubbliche non soltanto di Germania, ma anche d'Inghilterra, di Russia, dei Paesi Bassi, di Francia e della Spagna,[3] non posseggono opere

[1] Il quadretto originale di Raffaello è collocato ora nella nostra galleria de l'Hermitage a Pietroburgo.

[2] Rappresenta il Padre eterno in una gloria nell'atto di benedire la Vergine; stanno di sotto i quattro padri della chiesa: Gregorio, Ambrogio, Agostino e Girolamo.

[3] La pinacoteca di Monaco non possiede nulla del Dosso, come abbiamo già veduto; la Galleria di Berlino al contrario ha di lui un quadro da chiesa, ma molto ritoccato; la galleria del Belvedere a Vienna

di questo maestro originale; perciò quelli che ne hanno voglia non possono fare la conoscenza di questo maestro, dall' Italia in fuori,[1] che a Dresda.

Oltre a quelle del Dosso, la galleria di Dresda possiede pure alcune pregiate e belle opere del suo rivale *Benvenuto Tisi da Garofalo.* La maggior parte di esse appartiene pure a quei cento quadri, che furono trasportati da Modena a Dresda. I numeri 140, 141, 142 e 143, 144, 145, rappresentano quadri della buona epoca del maestro (1515-1530). Il numero 146 mostra già i primi passi del Garofalo per la via della decadenza; questo quadro è segnato: Benvenù (per Benvenuto, nel dialetto Ferrarese) Garofalo 1530 DEC. (Decembre).[2] Secondo N. Cittadella non fu dipinto per la chiesa di S. Spirito, ma per la Certosa di Ferrara. Finalmente il numero 139[3] non appartiene alla scuola del Dosso, come dice il catalogo, ma è un' opera autentica del Garofalo.

Girolamo da Carpi o, come egli stesso si sottoscrisse, Hieronymus de Carpis (Carpi sarebbe dunque il suo casato,[4]) nacque nel 1501 e morì nel 1556. Suo padre Tommaso era pittore e apparisce come tale al servizio di Lucrezia Borgia nel 1507. Girolamo tolse in moglie nel 1538

soltanto un S. Girolamo di nessun pregio; il museo di Madrid niente affatto. Anche la galleria nazionale a Londra non ha di lui, per quanto mi ricordo, nulla che sia degno di menzione, e la galleria del Louvre offre al pubblico col n. 185 (catalogo di Villot n. 167, Cat. di Tauzia) un quadro molto ritoccato della maniera di *Paris Bordone* per opera del *Dosso.* Alcuni bei quadri del Dosso trovansi invece nella galleria di Hamptoncourt presso Londra.

[1] Le migliori opere del Dosso vedonsi a Ferrara nella Galleria municipale; a Modena nel Duomo e nella pubblica Galleria; a Roma nelle Gallerie Borghese, Doria e Chigi.

[2] Maria col divin Bambino, circondata da angeli che suonano, apparisce ai SS. Pietro, Bruno e Giorgio.

[3] Cristo tra gli Scribi nel tempio.

[4] È anche chiamato da alcuni scrittori Sellari, ma a torto. (Vedi su ciò: C. Napoleone Cittadella a. a. O. pag. 592.)

a Ferrara Caterina Amatori. Il Cittadella ci dice[1] che lavorò da assistente non solo col Garofalo, per esempio nel 1535 nel palazzo Coppara, ma anche sotto Dosso e in società con lui. Tra le altre egli dipinse come assistente del Dosso parecchie sale nel « Belvedere, » palazzino sopra un' isoletta nelle vicinanze di Ferrara. Ebbe probabilmente da suo padre i primi rudimenti della pittura, e più tardi, secondo il Vasari, andò alla scuola del Garofalo. A giudicarne dal suo quadro autentico dell' anno 1530, nella chiesa di San Martino a Bologna, egli deve avere subìto fortemente anche l' influenza del Dosso, perchè nel quadro ora nominato apparisce quasi più imitatore del Dosso che del Garofalo. Più tardi, presso a poco tra il 1540 e il 1550, copiò alcuni quadri del Correggio, e di queste copie e imitazioni di Antonio Allegri ne portò seco parecchie a Roma nell' anno 1550, dove le fece vedere al Vasari. Ma non vogliamo trattenerci di più con questo pittore di second' ordine.

Oltre alle soprannominate opere della scuola ferrarese, la galleria di Dresda possiede ancora quattro quadri di Ippolito Scarsella, detto lo *Scarsellino*. Hanno i numeri 170 e 173 e mi sembrano tutti autentici. Lo Scarsellino si perfezionò, com' è noto, principalmente su Paolo Veronese a Venezia, della qual cosa anderà persuaso chiunque osservi nella Galleria di Brera il bel quadro di lui al n. 475.

A parer mio, i numeri 163 e 164[2] sono quadri autentici di *Francesco Mazzola* detto il Parmigianino. Anche il nobile e squisito ritratto di un giovine al n. 369 è pro-

[1] Vedi N. Cittadella, Notizie ecc. pag. 351.

[2] N. 163. Maria col divin Bambino, librata in aria, S. Stefano, Giovan Battista e un divoto ecclesiastico; e N. 164 Maria col Bambino che tiene una rosa nella destra, conosciuto sotto il nome della « Madonna della Rosa. »

babilmente opera sua, benchè sia rimandato dal catalogo tra gli sconosciuti. Ha sofferto molto pei ritocchi, ma ciò nonostante è un ritratto prezioso.

Al contrario, il numero 162, « S. Sebastiano e S. Francesco davanti a un trono sul quale siede la Madonna col divin Bambino » non è, secondo me, di Francesco, ma piuttosto del suo cugino e imitatore *Girolamo Bedolo*, chiamato pure Girolamo Mazzola, perchè aveva menato in moglie la figlia di Pierillario Mazzola, zio del Parmigianino. Due quadri gli sono attribuiti qui, che non provengono da lui, cioè i numeri 167 e 168. Il primo [1] pare che sia una copia di un qualche pittore secondario della scuola del Correggio; l'altro l'abbiamo già di sopra ascritto al Dosso.

Per lo contrario il « supplizio degli apostoli Pietro e Paolo » (numero 169) è un'opera buona e autentica di *Niccolò dell' Abbate*. Questo pittore, scolaro del bolognese Bagnacavallo e di Prospero Fontana, più tardi poi assistente del Primaticcio in Francia, detto l'Abbate di San Martino, dà a divedere in questo quadro di avere subito anche l'influenza di Giulio Romano.

Anche « Il riposo nella fuga » di Bartolameo Schidone (n. 174) è opera autentica del maestro.

Osserviamo ora le opere di Antonio Allegri, detto *il Correggio* i cui quadri formano uno degli ornamenti principali di questa collezione e ai quali la galleria di Dresda deve in massima parte la sua fama mondiale. Mi rincresce di vedere che il signor Hübner metta tuttora il Correggio nella scuola lombarda (quale?). Anni sono mi provai di dimostrare sommariamente, [2] che egli appartiene

[1] S. Giorgio ginocchioni davanti alla Vergine col Bambino, la quale lo circonda d'una collana d'oro.

[2] Vedi i miei articoli sopra la galleria Borghese nella « Rivista per l'arte figurativa » (Anno X.)

alla scuola ferrarese-bolognese. Si dice che il suo maestro sia stato Francesco Bianchi da Ferrara, il quale si fermò a Modena e fu scolaro di Cosimo Tura, e questa supposizione è molto verosimile. Il Bianchi era amicissimo di Francesco Francia e di Lorenzo Costa, e deve aver dipinto a fresco in compagnia loro nel palazzo Bentivoglio a Bologna. Così possiamo anche presumere che l'ingegnoso suo scolaro di Correggio, che potè benissimo aver terminato il suo tirocinio presso il Bianchi nel 1507 o 8, sia stato mandato da lui nello studio del suo amico Francia a perfezionarsi nell'arte.

Il suo famoso quadro dipinto nel 1514-15 (n. 151[1]) ha tanti tratti che rammentano in parte il Francia, per esempio nella testa di S. Caterina, in parte il Costa, nel medaglione in chiaroscuro sul piedistallo del trono, che la mia ipotesi, che cioè il Correggio si sia formato nella scuola Ferrarese-bolognese, non può essere scartata come assurda, almeno non da quelli che hanno un certo discernimento.[2]

È questo stupendo quadro giovanile del Correggio il primo lavoro che abbiamo di lui? No, davvero. Prima di dare ad un giovine pittore una commissione di tanta importanza era mestieri aver avuto innanzi agli occhi pruove evidenti del suo valore, comechè in quei tempi felicissimi per l'arte a quindici o sedici anni l'artista ne avesse già imparato benissimo la parte tecnica. Ora, quali sono i lavori fatti dal Correggio prima del 1514, cioè prima della stupenda tavola della galleria di Dresda? Mi duole

[1] Maria col Bambino benedice dal trono S. Francesco; dietro di lui S. Antonio di Padova. Dall'altro lato Giovan Battista e S. Caterina.

[2] Vedo con mia grande soddisfazione che il dottore Giovan Paolo Richter nella sua bella dissertazione sul Correggio (nella Rivista di Dohme « l'arte e gli artisti » LXXIV) si é apertamente dichiarato per la mia opinione circa lo sviluppo artistico di Antonio Allegri.

di non poterne citare qui più di sei. Uno di questi si trovava tempo addietro nella galleria Costabili a Ferrara, ed è ora posseduto dal mio amico, il dottore Gustavo Frizzoni di Bergamo, il quale, da quel conoscitore finissimo che è, lo tiene a buon diritto per un gioiello della sua preziosa collezione. Quella piccola gemma, disgraziatamente non troppo ben conservata, rappresenta una Madonna sul trono col divin Bambino che offre l'anello a S. Caterina inginocchiata innanzi a lui; S. Anna dietro alla Madonna, accanto a lei i SS. Francesco e Domenico. In questo quadretto, che non misura più di una spanna, la forma della mano è ancora tutta quella di Lorenzo Costa, la vivacità del colorito ricorda il Mazzolino, ma l'espressione e l'atteggiamento di S. Francesco sono già affatto quelli del Correggio futuro. La forma e l'ornamento del trono rassomigliano molto al trono del quadro di Dresda.

Un secondo quadretto, che potrebbe essere stato dipinto come credo verso il 1511 o 12 è la Madonna col Bambino tra angeli che suonano nella galleria degli Uffizi a Firenze, n. 1002. Fu prima indicato in quel catalogo per opera della scuola *Ferrarese* e più tardi fu ascritto al Tiziano. Anche questo quadretto di un sentimento squisito porta già tutte le note esterne peculiari al Correggio, come per esempio la disposizione dei panneggiamenti, la forma dell'orecchio e della mano, ecc. Si vedono anche qui, al disopra della Madonna, precisamente come nel quadro della Madonna con S. Francesco (n. 151) di Dresda, sei o otto testine di cherubini, ma in questo quadretto sono dipinte a chiaroscuro.

La Madonnina della galleria Malaspina, ora museo comunale di Pavia, sarà stata fatta circa un anno più tardi. Il quadretto rappresenta la Madonna col Bambino e il piccolo Giovanni, i SS. Giuseppe e S. Elisabetta ed

è, come i due precedenti, dipinto su tavola; sventuratamente è malconcio dalla ripulitura e anche dal ritocco. È ascritto al Francia in quella galleria.[1]

Vorrei ancora porre nella stess' epoca un' altra Madonnina, che era prima collocata nell' Ambrosiana, ora nel museo municipale di Milano. Anche questo quadro[2] era dipinto su legno, ma fu trasportato recentemente su tela. Altro quadro di quegl' anni possiede la Galleria di Hamptoncourt, presso Londra: vi è rappresentata la Madonna col Putto e S. Giuseppe e S. Girolamo. Finalmente, quel stupendo quadro da chiesa, presso Lord Ashburton in Londra, che pure rammenta il Francia ed il Costa, parmi anch' esso dipinto prima del nostro quadro di S. Francesco 1513-1514.[3]

Prima di fermarsi a Parma il Correggio deve aver avuto attinenze artistiche anche col Dosso e col Garofalo, e mi pare che il suo quadro « il riposo nelle fuga in Egitto » (nella tribuna della galleria degli Uffizi a Firenze) giustifichi questa ipotesi. Si osservi bene in questo quadro quel colorito *giallo di paglia*, tinta che non era usata allora che dal Dosso e dal Garofalo. Si dice anche che Dosso abbia dipinto il ritratto del Correggio. Ma tutto ciò non è altro che congettura, e poichè non posso confortare con prove positive questa mia opinione la lascio al giudizio del lettore. Tra le opere della sua gioventù più avanzata, fatte circa il 1518, annovero pure oltre a quella Madonnina molto danneggiata del conte Campori di Modena, anche quella graziosa Maria che

[1] È strano davvero che delle prime opere del Correggio quella di Firenze sia stata attribuita alla scuola Ferrarese, quella di Pavia al Francia, ma nessuna al Mantegna.

[2] Eredità del Conte Bolognini.

[3] Il signor I. P. Richter ritiene che sia stato dipinto più tardi, cioè nel 1517 (a. a. O. pag. 10).

adora in ginocchio il divin Bambino, parimenti nella tribuna della galleria degli Uffizi. Questo quadro, tanto per il sentimento quanto per il colorito, ricorda notevolmente Lorenzo Lotto.

Da lungo tempo in qua si afferma che il Lotto sia stato non pure scolaro di Leonardo da Vinci, ma che abbia anche preso a modello le opere del Correggio e che si sia sforzato d'imitare questo maestro. Discorrendo dei quadri italiani della galleria di Monaco mi sono già provato di chiarire l'inesattezza di questa opinione. Essa si fonda sopra una intelligenza superficiale dello sviluppo della pittura in Italia. Mi fo lecito in questa occasione di ritornare sullo stesso argomento.

Quando la coltura di un popolo è salita alla cima vediamo dappertutto, nella vita giornaliera come nella letteratura e nell'arte, che la *grazia* è apprezzata più del *carattere*. E così fu in Italia negli ultimi decenni del XV e nei primi del XVI secolo. A nessun artista fu concesso di dare un'espressione tanto piena di questo sentimento, quanto al gran Leonardo da Vinci, l'uomo forse più riccamente dotato dalla natura. Egli è stato il primo, che si sia cimentato a ritrarre il sorriso della felicità interna, la leggiadria dell'anima. Ma questa meta poteva raggiungersi in parte solo mercè un'intelligenza più raffinata della modellatura, cioè del chiaroscuro, e perciò Leonardo consacrava a questo studio le ore migliori del suo soggiorno a Milano (1485-1500).[1]

Quasi nello stesso tempo, e senza dubbio affatto indipendentemente da Leonardo, lo sviluppo storico dell'arte a Venezia condusse il Giorgione sulla stessa via, per la quale si era messo Leonardo. E intendo dire che Lorenzo

[1] Vedi su questo alcuni dei suoi aforismi nel noto « Trattato della pittura. »

Lotto, principalmente sotto questo rispetto, deve considerarsi come compagno e seguace del suo concittadino Barbarella. È poco probabile che tanto il Lotto quanto il Giorgione abbiano conosciuto di persona Leonardo da Vinci, quantunque questi siasi fermato qualche tempo a Venezia negli ultimi mesi dell' anno 1499,[1] nè è maggiormente probabile che essi abbiano veduto opere di lui. Ciò vale vieppiù anche per il Correggio. A questo gran maestro toccò la invidiabile sorte di cavare dalle corde toccate da Leonardo, dal Giorgione e poi da Lorenzo Lotto, il suono più puro e più completo. Non credo che questi tre uomini siano mai stati in relazioni artistiche fra loro. È proprio lo stesso modo di sentire, che animò tutt' e tre e trovò un' espressione nelle loro opere. Questo modo di sentire era, come abbiamo notato, il risultato dello sviluppo dello spirito umano nel tempo in cui essi vissero e operarono. Lo spirito che si liberava dalle fasce delle nozioni e del sentimento medioevale, mirava con la più ingenua e pura gioia l' uomo intero, libero, come nei tempi antichi l' aveva guardato l' occhio dei Greci. È non è forse questa gioia della vittoria di aver ritrovato l' uomo vero, vivo e libero quella che ci parla in tutte le opere dei grandi maestri italiani del primo decennio del secolo XVI? Quel sentimento della riconquistata libertà animava le figure non solo del Correggio, ma anche quelle di Michelangelo, i due rappresentanti principali di questa tendenza dello spirito nell' arte figurativa, per quanto diverso potè essere il loro modo di pensare e di sentire in tutte le altre cose. Michelangelo, disceso da una famiglia di patrizi fiorentini, e cresciuto in una città ricca e brillante, ma lacerata dalle fazioni politiche, in un tempo in cui il carattere

[1] Leonardo da Vinci deve essere partito da Milano nei primi giorni di Ottobre 1499 (poco prima che i Francesi vi facessero la loro entrata) per andare a Firenze passando da Venezia.

morale cominciava a declinare, fu tosto inasprito dalla sua indole elevata, altera e amante dell' indipendenza contro la mollezza e le lascivie dei suoi contemporanei. Questo cruccio del suo animo lo vediamo già espresso nel suo famoso « David: », esso venne sempre crescendo con gli anni, e particolarmente dopo la rovina della repubblica di Firenze trovò la sua più forte espressione nei noti versi sotto la statua della notte

« Grato m'è il sonno e più l'esser di sasso
Mentre che il danno e la vergogna dura,
Non veder, non sentir m'é gran ventura,
Però non mi destar, deh, parla basso.[1] »

Crucciato si ritrasse tosto dal mondo, per vivere tutto dedito alla sua arte. Al pari del Correggio era in fondo un' anima semplice, schietta.[2]

Antonio Allegri, al contrario, figlio di una modesta e pacifica famiglia borghese, crebbe in una condizione meschina e, dall' amore per la sua arte infuori, la sua anima non sarà stata tocca da altri affetti. Se Michelangelo attese solitario all' arte in mezzo al tumulto, alla folla e alle passioni di una città cosmopolita, qual' era Roma, il Correggio passò i suoi giorni nella solitudine di una piccola città di provincia tra Benedettini. Siccome a lui fu concesso dalla natura di esprimere la leggiadria dell' anima, nella gioia e nel dolore, nell' ebbrezza dei piaceri sensuali e nell' estasi dell' amor divino, così Michelangelo era condotto dal suo spirito sublime e generoso a rappre-

[1] Vedi Vasari: 12, 208. Ediz. Le Monnier.

[2] Si legga la sua lettera al Vasari, con la quale lo ragguaglia della morte del suo fedele domestico Urbino. Si legga pure la lettera a uno dei suoi fratelli, che mostrava desiderio di fargli una visita a Bologna. « Son qua, scrive Michelangelo, in una cattiva stanza e ho comperato un letto solo nel quale stiamo quattro persone, e non avrei il modo raccettarlo come si richiede. »

sentare principalmente il grave ed il sublime, la potenza e la forza, il nobile orgoglio di uno spirito libero, il disdegno di tutto ciò che è volgare, senza carattere e frivolo; in una parola, le qualità e le passioni maschili dell'anima nelle loro più vigorose espressioni della vita. Nelle sue figure gigantesche lo spirito umano, vendicatosi in libertà e come nella piena coscienza della potenza concessagli da Dio, guarda con disdegno e con vero olimpico orgoglio le infrante catene del genere umano.

È davvero notevole che i rappresentanti principali sì dell'una, come dell'altra tendenza dell'anima, il Correggio e Michelangelo, fiorissero nello stesso tempo. Michelangelo, il quale per tutto il suo modo di sentire appartiene piuttosto al tempo di Dante, col suo apparire e anche perchè lavorava per i papi e nelle due metropoli morali dell'Italia d'allora, Roma e Firenze, ha prodotto sopra i suoi contemporanei un'impressione assai più immediata e più potente, che non il Correggio. Tutti gli spiriti, che vennero in contatto col suo, furono da lui soggiogati e sviati dal loro naturale sentiero, e così per suo mezzo la rovina dell'arte fu più rapida che non sarebbe stata senza di lui. Il Correggio al contrario produsse un effetto piuttosto indiretto per mezzo dei Caracci; perciò i suoi infelici imitatori si trovano in gran copia soltanto nel secolo XVII.

Fra le potenti individualità di Michelangelo e di Correggio il divino Raffaello sta in mezzo, come il più moderato, il più tranquillo e il più perfetto di tutti gli artisti, come l'unico che sotto questo rispetto uguagliasse gli antichi Greci. Beato il paese che aveva da offerire al mondo uomini tali!

Chiedo scusa ai miei giovani lettori di averli trattenuti tanto tempo con questi miei sfoghi, i quali sentono un po' di cattedra. Rivolgiamoci dunque alle opere del

Correggio. Nelle menzionate opere giovanili di lui si rivela chiaramente la sua indole semplice, ingenua, delicata ma volta ancora sensibilmente alla malinconia. D'altra parte, nelle sue opere posteriori, come a mo' d'esempio nei gran quadri da chiesa, manca la freschezza del sentimento, essi sono alquanto convenzionali, ed è da queste sue opere convenzionali che si è desunto generalmente il concetto astratto della sua arte.[1] Nelle rappresentazioni attinte alla mitologia greca, al contrario, egli si trova nel suo vero elemento. Nessuno ha mai rappresentata la sensualità così spiritualizzata, così ingenua, così pura, come il Correggio.

Tra tutti i quadri di lui nella galleria di Dresda la Madonna con S. Francesco è per buona sorte il meglio conservato. In nessuna opera giovanile di qualunque altro maestro, dal David di Michelangelo in fuori, si può ravvisare una individualità così chiaramente espressa come in questo quadro, tanto ricco di sentimento e di pensiero. Gli altri tre quadri da chiesa di Antonio Allegri (i numeri 152, 154 e 155) sono, e particolarmente il primo e l'ultimo, talmente malconci e ritoccati, che ci danno poco diletto. Ed io ammiro davvero quegli amatori delle belle arti che restano ancora rapiti al chiaroscuro correggesco di questi quadri. Tutt'e tre sono degli anni 1524 al 1530.

Oltre a questi quattro notissimi quadri di Antonio Allegri il catalogo ne indica due altri (n. 156 e 153). Il primo di questi, il numero 156, un ritratto maschile, porta il nome curioso di « medico del Correggio, » nome che gli fu probabilmente ascritto nel secolo XVIII. È una pit-

[1] L'assioma che ogni cosa divenuta non può conoscersi che per mezzo del suo divenire, trova la sua piena applicazione anche nella scienza dell'arte. Chi per esempio non ha seguito un pittore nel suo sviluppo, cioè nelle sue opere giovanili, non s'immagini di aver compreso la sua essenza.

tura molto sciupata e così com' è non si può gustare. Che R. Mengs in presenza di questo quadro si ricordasse del Giorgione posso spiegarnelo solamente appunto perchè nessun pittore fu ed è così poco conosciuto come il Giorgione. La faccia in questo quadro fu tutta svelata e poi ridipinta; la bocca è stata resa sbieca e goffa dal ristauratore; la mano posata sul libro non ha la forma delle mani del Correggio; inoltre non vi trovo, fra le altre cose, neppure quel tocco di pennello grasso, peculiare al maestro. Se si vuole assolutamente dare un nome a questa rovina di ritratto, il che è sempre conveniente perchè il pubblico non sa che farsi di un quadro senza nome, gli si dia il nome del Dosso, giacchè è probabile che un tempo sia stato realmente di lui. [1]

Piglio ora a discorrere e non senza peritanza, della S. Maddalena del Correggio (n. 153). Il Pungileoni è di parere che il Correggio facesse questo lavoro verso il 1533, dunque un' anno prima della sua morte; ma questa non è che una congettura. La Maddalena non fu scoperta prima del principio del secolo XVIII. [2]

Di tutte le opere ascritte al Correggio la « Maddalena giacente » della galleria di Dresda è senza dubbio uno dei quadri del mondo più noti, più pregiati e perciò anche più riprodotti per le copie che se ne sono fatte. Eppure non posso a meno di dichiarare che questa Maddalena mi ha sempre lasciato indifferente.

[1] Il signor direttore Giulio Meyer nel suo bel libro sul Correggio ha già dichiarato questo quadro per non autentico, ed io non so davvero comprendere come mai la direzione della galleria di Dresda abbia potuto finora non fare alcun conto del giudizio di uno storico delle belle arti a buon diritto stimatissimo in Germania. Si paragoni la mano in questo ritratto con la mano dei padri della chiesa nell' opera autentica ed eccellente del Dosso (n. 138), e si troverà nei due quadri la stessa struttura, e perfino l' istessa forma rotonda dell' unghia

[2] Vedi I. Meyer: « *Correggio.* »

Ma posso io arrischiarmi di esprimere apertamente la mia eretica opinione su questo quadro?

Stando l'ultima volta innanzi ad esso, e in atto di prendere delle note critiche sul mio taccuino, un signore attempatello e sua figlia si appressarono a questo creduto gioiello per esprimerne (e come supporre altrimenti!) il loro alto entusiasmo.

« Ah, « esclamò la signora, avvicinando agli occhi l'occhialetto d'oro, » non c'è al mondo un quadro così stupendo, così profondamente sentito! Quanto più lo considero, quanto più lo comprendo, tanto più mi rapisce; debbo confessare, babbo, che preferisco questa bella peccatrice del Correggio perfino alle Madonne di Raffaello e di Holbein. Quanto starebbe bene nella nostra sala che pure ha la luce di tramontana!

« Certo, disse sogghignando il padre, un signore tarchiato dalle guancie rubiconde; un tal quadro vale senza dubbio i suoi centomila marchi. »

A questi lirici entusiasmi mi trassi un po' indietro per dar posto a quei due, affinchè potessero considerare meglio da vicino l'oggetto della loro ammirazione.

« Grazie, grazie, « mi disse il cortese papà, » non vogliamo punto disturbarla, tanto più, che vediamo saper anch'Ella ben apprezzare questo gioiello dei gioielli. Io e mia figlia, Elisa di Blasewitz di Plauen, che ho l'onore di presentarle, noi conosciamo questo quadro da molti anni; sì, sì, è un'antica conoscenza, ne abbiamo a casa anche una bonissima stampa, perciò l'abbiamo scolpito nella mente. Ma Ella, signore, mi pare straniero e visita forse questa galleria per la prima volta? »

Contro la mia intenzione ero tirato in una conversazione estetica sull'arte.

« No, signore, « risposi, » benchè straniero sono alquanto pratico di questa galleria. »

« Se mal non mi appongo, « disse sorridendo graziosamente la signora, » Ella è un critico delle belle arti? »

« No, signorina, tutt' al più sono uno studente delle belle arti. »

« Ma no, « mi rispose con una grazia un po' affettata » dal suo modo di esaminare i quadri vedo che Ella deve essere un conoscitore, come anche noi in Germania ne abbiamo nelle belle arti di molti e dottissimi. »

« Troppa erudizione, « osservava il signor padre ironicamente, » troppa, troppa erudizione; essa offusca la vista e sciupa ogni sano e vivo diletto. Ma non le pare, signore, che questa Maddalena del Correggio sia il più bel quadro della nostra galleria? »

« Poichè Ella mi fa l' onore di chiedere la mia opinione sarebbe scortese da parte mia non rispondere con tutta franchezza. Confesso che mi duole veramente di doverle dare una risposta negativa. »

« Dunque no?.... non le piace davvero? »

« Ai miei occhi questa Maddalena, leccata e civettuola, non è punto opera di un' Italiano, meno ancora una pittura del Correggio, ma molto probabilmente un dipinto oltremontano della fine del XVII o anche del principio del XVIII secolo. »

Il padre indietreggiò d' un passo, dando un' occhiata alla figlia, sul cui viso, dopo che ella ebbe udito la mia dichiarazione, si leggeva l' espressione della più grande commiserazione.

« La prego di non spaventarsi per l' audacia del mio giudizio. »

« In verità molto audace, mi pare, « disse secco secco la signorina di Blasewitz. »

« Ma se la Signora volesse esaminare il quadro più minutamente, forse consentirebbe meco che esso ricorda realmente Adriaen van der Werff. »

« Impossibile! Non sa Ella dunque che il van der Werff è proprio quello che tutti i nostri estetici citano per la quintessenza del manierismo? »

« Sarà così, « risposi tranquillamente, » ma quando nell'anno 1788 il mercante di campagna Wogatz di Dresda fissava oltre la Maddalena anche il Paride di van der Werff ciò non fu per caso, ma questo fatto aveva una ragione più profonda; agli occhi di quell'amatore delle belle arti tutt'e due erano quadri dell'istesso valore. »

« No, questo poi è troppo, « esclamò un pò' crucciata la signorina di Blasewitz, »; o si burla forse di noi, signore? »

« Parlo, purtroppo, sul serio, signora. Abbia la gentilezza di guardare il quadro da vicino. Osservi dunque questo oltremarino cangiante e stridente del mantello, esso è del tutto il colorito del van der Werff, esamini quella forma ricercata delle dita con le unghie *lunghe e fortemente rischiarate nel taglio*, come non ha usato mai nessun Italiano, osservi poi tutti quei *sassolini* sul primo piano *ritratti così minutamente*, proprio come nel quadro n. 1643 del van der Werff, come pure il vaso da unguenti messo come una miniatura accanto alla Maddalena; confronti queste fronde colle fronde nei quadri del van der Werff (n. 1640 e 1641), e paragoni finalmente le fessure e le screpolature di questo quadro con le fessure e le screpolature nei quadri del Van der Werff o di altri suoi contemporanei, e — per quanto le possa costare — mi concederà forse che questo quadro, quando anche non sia dipinto da Adriaen van der Werff stesso, appartiene almeno a un suo contemporaneo e a un suo concittadino, ma non è in nessun caso lavoro di un Italiano, e molto meno di un Italiano dei tre primi decenni del XVI secolo. »

« No, signore, Ella non mi convertirà, « disse l'irritata signora con un sorriso di scherno, e non volle esa-

minare il quadro con più attenzione, e poi continuò: « Ella forse non avrà mai letto le opere del nostro Raffaello Mengs? Il Mengs però era un gran conoscitore dell'arte, anzi un conoscitore profondo e generalmente stimato, egli si era inoltre occupato attentamente, più di ogni altro, intorno al Correggio, era penetrato a fondo nel modo di pensare e di sentire di quel divino maestro; ebbene, Raffaello Mengs dà precisamente a questa Maddalena, tanto disprezzata da Lei, la preferenza sopra tutti gli altri capolavori del Correggio, Vuole di più? Il nostro famoso estetico e poeta, Guglielmo di Schlegel, dedica uno dei suoi più graziosi sonetti a questo quadro. »

« Ah, recitaglielo, Elisa, tu lo sai a memoria, disse il babbo, fuori di sè dallo stupore per l'erudizione di sua figlia.

« Oh no, — è inutile predicare ai sordi, rispose lei prontamente.

« Può essere, diss'io a quest'osservazione un po' pungente. » Tutto ciò sarà possibile, perchè il gusto del Mengs era proprio il gusto dei suoi tempi. Ma quanto alle cognizioni degli estetici, principalmente dei romantici e neocattolici, mi permetta di dirle che non posso attribuir loro il minimo valore. Abbiamo ogni cinquant'anni un'altra estetica; è cosa di moda. In un argomento così moltifronte, qual è quello di un quadro, l'estetico ci mette ogni roba che gli frulla per la testa, e quelli che leggono coteste fole, vanno in visibilio per le belle frasi, e vedono nella loro fantasia la Maddalena del sonetto e non mica quella del dipinto. La maggior parte degli uomini non si commuove e non farnetica per la realtà, ma per un'immagine della loro fantasia, e questo dono divino dell'immaginativa ci fa veder proprio quello che desideriamo di vedere. Ma quello che mi pare affatto impossibile, « continuai dopo una pausa, » è di considerare questa

Maddalena della galleria di Dresda per un' opera di un così gran maestro italiano, quale fu il Correggio. Inoltre il quadro, « aggiunsi finalmente, » *è dipinto su rame e nessun pittore italiano prima della fine del secolo XVI si è mai servito di quel materiale per i suoi quadri.*

« Dunque, Sebastiano del Piombo non avrebbe secondo lei dipinto sul rame? Legga pure il Vasari su questo punto rispose l' eruditissima signora con un sorriso di piena soddisfazione di sè stessa.

« Ha ragione, signora. È vero, nella vita di Sebastiano veneziano il Vasari narra, e anch' io me ne ricordo, che Sebastiano non solo dipinse su pietra, ma diede eziandio la prova che si poteva dipingere anche sull' argento, sul rame, sullo stagno e su altri metalli. Il Vasari però si guarda prudentemente dal citarne un sol quadro dipinto su rame da Sebastiano del Piombo, e perciò mi fo lecito di non aggiustare fede a quest' osservazione, gittata là nella furia dello scrivere. Sebastiano ha dipinto più volte su *lavagna*, e ne conosco parecchie di queste pitture. Ma per quante ricerche io abbia fatto, non conosco un sol quadro su rame di un illustre pittore italiano della prima metà del XVI secolo.[1] »

« *La sostituzione del rame alle tavole di legno e alla tela pare che sia stata prima introdotta nella scuola di Anversa,* e le cito i nomi di Martin de Vos,

[1] In alcune pubbliche gallerie si trovano bensì quadri su rame, i quali sono ascritti nel catalogo a maestri italiani che vissero e operarono nella prima metà del XVI secolo; così tra gli altri vi è attribuita a Dosso Dossi una Sacra famiglia (n. 185) nella galleria del Louvre, la quale considerata da presso, si rivela per opera fiamminga; lo stesso devesi dire della « Pietà » (n. 1209) segnata BROZ. FAC. nella Galleria degli Uffizi a Firenze, ivi attribuita al Bronzino. Potrei citare ancora una serie di siffatte *copie* su rame, dipinte da pittori del settentrione, le quali nelle pubbliche collezioni sono date per originali, ma temerei di stancare i miei lettori.

di Bartel Spranger, del Pourbus maggiore, di R. Savary, del Brill, del Bruegel, di tutti i quali potrà trovare quadri su rame, ma non ne troverà alcuno di maestri italiani del secolo d'oro dell'arte. »

« La critica, « rispose secco secco la signora, raggiustandosi lo sciallo sulle spalle, » è come il fuoco, che distrugge tutto ciò che lambisce. Poco fa si è provato d'incenerire la nostra splendida Madonna di Holbein, ora si dà addosso a quest'altro gioiello di questa galleria, la celebre Maddalena del Correggio. In Russia, dove è in gran voga il nichilismo, sono possibili siffatte cose, ma nella nostra Germania, dove, grazie al cielo, vi è tanta copia di dotti eminenti nelle arti e nella critica, siffatti tentativi, perfidi e velenosi, torneranno sempre a vergogna. Babbo, andiamo via. »

Se il lettore mi permette ancora alcune poche considerazioni sulla Maddalena del Correggio a Dresda, vorrei prima di tutto risolvere questa quistione: ha mai Antonio Allegri dipinto una Maddalena che giace per terra in atto di leggere? Che una Maddalena « penitente » sia stata dipinta nel suo studio, non v'è alcun dubbio,[1] ma dove si trovi ora non saprei dirlo. Nel « Giornale di erudizione artistica[2] » il signor Guglielmo Brachirolli da Mantova pubblica una lettera di Carlo Malaspina, impiegato nella biblioteca di Parma, nella quale si dice: Ortensio Lando ragguaglia in una lettera la marchessa di Novellara che il Correggio aveva dipinto recentmente (?) una stupenda Maddalena che stà leggendo[3] per il magnifico Signore di Mantova. Da questo risulta dunque chè Antonio Allegri

[1] Ciò risulta da una lettera del 3 Settembre 1528 di Veronica Gambara a Beatrice d'Este; vedi « Correggio » di Giulio Meyer, pag. 219.

[2] Vol. I, fascicolo XI, pag. 332.

[3] Ma non dice che fu ritratta giacente.

dipinse effettivamente un quadro dello stesso soggetto del n. 153, cioè una Maddalena che sta leggendo. Che n'è stato di questo quadro?

Il Baldinucci asserì che il patrizio fiorentino Niccolò Gaddi, verso il 1660, aveva posseduto nella sua collezione una « Maddalena nel deserto », lavoro del Correggio, il qual quadro fu più volte copiato da Cristofano Allori. Così dice il Baldinucci, ma non è il luogo d'occuparsene più a lungo. Ora, che la « Maddalena che *giace* per terra leggendo » della galleria degli Uffizi a Firenze (n. 1149) non sia di Cr. Allori, come vorrebbe darci a credere il catalogo sull'asserzione del Baldinucci, ma che anch'essa sia una copia fiamminga, ogni conoscitore spregiudicato lo riconoscerà di leggieri. Anche su questa copia di Firenze il paesaggio del fondo ha un carattere affatto settentrionale; i sassolini sul davanti, che vediamo nel quadro di Dresda, mancano in quello della galleria degli Uffizi, vi si vede invece allo stesso luogo accanto alla santa un teschio e un vaso da unguento. Inoltre la penitente tiene un crocifisso nella mano sinistra. Come ho già detto, ai miei occhi anche la Maddalena di Firenze non è altro che una copia di un pittore oltremontano, e probabilmente *più antica* di quella di Dresda.

Ma è ormai tempo di arrivare alla conclusione di questa lunga chiacchierata. Secondo me dunque, questa Maddalena giacente alquanto procace e fatta con l'intento di solleticare i sensi, non è un lavoro della prima metà del secolo XVI, e perciò non del Correggio, ma deve essere probabilmente venuta alla luce nella fine di quel secolo, dalla scuola dei Caracci. Il tipo della testa di questa Maddalena ha, non si potrebbe negarlo, molto del Caraccesco. Ma quanto a quel famosissimo quadro della galleria di Dresda, dipinto su rame, esso mi pare una copia che potrebbe essere stata fatta *verso la fine del secolo XVII*

da un oltremontano che ha molta affinità con Adriaen van der Werff.[1]

Per me queste molteplici « Maddalene penitenti, » che in gran parte vennero fuori da Bologna nella fine del XVI e nel principio del XVII secolo, non sono in fondo nient'altro che la Venere dei Veneziani tradotta nella lingua dei Gesuiti. Tra la magnifica Venere addormentata del Giorgione (n. 262) di questa galleria e la « Maddalena penitente del Correggio (n. 153) sta tutta la reazione cattolico-spagnola contro la riforma.

Dei tre quadri, numeri 435, 436 e 437, ascritti a *Francesco Raibolini*, detto il Francia, credo che solamente *due* appartengano al maestro, cioè la graziosissima piccola « Adorazione dei re e dei pastori » (n. 435) e « il battesimo di Cristo » (n. 437) molto ritoccato.[2] La Madonna (n. 436) non mi pare altro che un quadro venuto fuori dallo studio del Francia.

Per conclusione vorrei far cenno qui di un'altra opera di questa scuola ferrarese-bolognese, comechè il signor Hübner la rimandi nel suo catalogo alla così detta scuola romana. La Madonna col Bambino e i quattro Santi nella grande tavola di *Bartolomeo da Bagnacavallo* (n. 84) dice più chiaramente che non potrei io con molte parole, che il Bagnacavallo fu non solo scolaro, ma anche plagiario del Dosso. Questo quadro, veduto da lontano, pare proprio un lavoro fatto dalla mano del Dosso. Che Bartolomeo Ramenghi sia stato qualche tempo in Roma e vi abbia imitato Raffaello, non importa al nostro proposito; egli appartiene alla scuola ferrarese-bolognese.

[1] Le riproduzioni di questa S. Maddalena del « Correggio » sono a dirittura innumerabili, e tra quelle si troverà anche forse l'originale bolognese.

[2] Di questo quadro del Francia v'ha una copia antica nella Galleria di Hamptoncourt, che ivi passa per originale.

2. I VENEZIANI.

Veniamo ora ai pittori della repubblica veneta, le opere dei quali risplendono colle loro particolari attrattive sui muri di queste sale.

Sgraziatamente i Veneziani del secolo XV non sono quasi punto rappresentati nella galleria di Dresda. La sacra famiglia, il numero 228, attribuita a Gentile Bellini, è probabilmente opera di Marco Marziale; ma non oserei farmene mallevadore.[1]

Il busto del doge Leonardo Loredano (n. 229), non è che una *copia* da *Giambellino;* il quadro originale è nella galleria nazionale di Londra, come valenti critici hanno già notato da un pezzo. Il quadro del Giambellino, acquistato non ha guari, (n. 230), « la Vergine col Bambino tra l' apostolo Pietro e S. Elena, » non è opera del maestro, ma di un suo debole imitatore. Se non m' inganno, questo quadro m' ha l' aria di spettare ad uno scolaro di Gentile Bellini, cioè al poco noto *Bartolomeo veneto.* Il tipo della testa dell' apostolo Pietro in questo quadro lo ritroviamo in altri quadri veneti della scuola dei

[1] I signori Cr. e Cav. l' attribuiscono al meschino Baldassare da Forlì, debole scolaro del Palmezzano e imitatore del Rondinello (I, 138).

Bellini, per esempio nelle opere del Catena, di Benedetto Diana, ecc. Questo capo ameno di Bartolommeo si sottoscriveva anche *Bartolomeo mezzo veneziano e mezzo cremonese,* come sotto una Madonna nel palazzo del Senatore conte Martinengo a Venezia. Nella galleria comunale di Bergamo (sezione Lochis) si trova una Madonnina segnata *Bartholomaeus venetus faciebat 1505.*[1] Molti anni or sono vidi anche presso il conte Giovanni Mélzi a Milano un ritratto di una donna fatto da questo maestro. Una giovine donna tiene un martellino in una mano ed un anello nell'altra, e sul suo braccialetto d'oro sta scritto: *sfoza de la Ebra* (*sfoza*, nel dialetto veneziano significa *foggia*, riguardante la maniera di vestire). Il colorito è brillante, i capelli ricciuti, li direste dì ottone. L'iscrizione dice: *Bartolomeo di Venecia F.* Il signor Carew, di Londra possiede pure un ritratto con la stessa firma e la data 1506. Anche nella bella pinacoteca dell'Istituto Städel a Francoforte incontriamo il nostro Bartolomeo veneziano in un quadro, che porta il numero 11, e che è attribuito colà alla scuola fiorentina. Rappresenta una giovine donna, fantasticamente vestita, con un mazzetto di fiori nella mano destra, un ricco medaglione al collo e una corona di alloro in testa. Anche in questa testa i capelli sono inanellati come se fossero di ottone, a quel modo istesso che vedesi nel quadro di Dresda e nel ritratto presso il conte Melzi a Milano. Secondo che dice il Piacenza,[2] nella galleria *Ercolani* a Bologna vi era una Madonna con l'iscrizione: 1509, a dì 7 aprile, Bar-

[1] La forma e l'atteggiamento della mano sono bellinesche anche in questa Madonna; l'apertura delle palpebre è ancora molto dura, la forma dell'orecchio ricorda più Gentile che Giovanni Bellini, l'atteggiamento del braccio di Maria, che sostiene il piede del Bambino, è duro e sgraziato, la nuvole in cielo paiono di bambagia, il colorito però è brillante e molto armonioso.

[2] Vedi Baldinucci III, 210.

tolameo scholaro di ZE.... BE.... Ora, tanto il Piacenza, quanto anche più tardi i commentatori fiorentini del Vasari,[1] spiegavano quel ZE.... per Giovanni, laddove io ritengo che questa iscrizione mutilata non può avere altra spiegazione che quella di ZENTILE BELLINI.

Nel dialetto veneto non si usa ZEAN per Giovanni, ma ZUAN, e siccome i soprallegati critici non avevano conoscenza del nostro Bartolomeo veneziano non esitarono ad ascrivere quel quadro al gran Bartolomeo Montagna.

In Inghilterra pure si trovano alcune opere di Bartolomeo veneziano o cremonese, secondo che piace di denominarlo. E così la galleria nazionale di Londra possiede il ritratto di Lodovico Martinengo;[2] che porta l'iscrizione seguente:

Bartolom. Venetus faciebat M. D. XXX. XVI. ZVN. (Giugno)

Anche il defunto Barker in Londra possedeva un ritratto femminile « giorgionesco, » segnato con lo stesso nome e con la stessa data 1530. I quadri non firmati di Bartolomeo veneziano, e credo di conoscerne parecchi, [fra gli altri il ritratto di donna al Louvre (n. 157) dai ss. Cr. e Cav. attribuito al Bonconsiglio (II, 442)] sono al solito assegnati, come accade anche a Dresda, a maestri più illustri di lui. A me basta intanto di aver richiamato l'attenzione dei miei lettori su questo pittore poco conosciuto, affinchè possano in avvenire andar cauti co' suoi quadri.

[1] Volume VI, 127; edizione Le Monnier.

[2] Pare dunque che la famiglia Martinengo abbia protetto questo pittore Bartolomeo, poichè come abbiamo veduto il senatore Martinengo a Venezia possiede per trasmissione ereditaria un quadretto del maestro, lavoro senza dubbio giovanile di lui.

Mi pare che la direzione della galleria di Dresda sia stata più fortunata nell' acquisto di una Madonna autentica (n. 226) di *Andrea Mantegna*. Questo quadro appartiene all' ultima epoca del maestro (1497-1506) ed è fatto nell' identica maniera in cui è dipinta la grande tela in casa Trivulzio a Milano (1497), il « Cristo morto » in iscorcio della galleria di Brera (1505-6), e i due quadri nella sagrestia della chiesa di S. Andrea a Mantova, de' quali l' uno rappresenta il « battesimo di Cristo » l' altro la Madonna col divin Bambino e i SS. Giovan Battista, Giuseppe, Zaccaria ed Elisabetta.[1] Anche questi due quadri sono dipinti su tela, come tutti i quadri degli ultimi tempi del maestro. Il quadro di Dresda è stato molto guasto per la ripulitura e perciò fa meno buona impressione, ma, ciò non ostante, dà sempre diletto al conoscitore.

Sotto il numero 42 (sconosciuto) troviamo un quadretto graziosissimo, che rappresenta la Vergine col Bambino tra due angeli. Secondo me è opera del Veronese *Giovan Francesco Carotto;* disgraziatamente è molto ritoccato.[2]

Un capolavoro di questa antica scuola veneta fu acqui-

[1] Si riscontri intorno ai due soprallegati quadri del Mantegna la discordante opinione di Cr. e Cav. I, 417.

[2] Qui l' angelo dietro la Madonna ricorda un altro angelo, che il Carotto dipinse nel quadro della notissima cappella nella chiesa di S. Eufemia a Verona, e che ora venne collocato nella galleria comunale. Anche il color d' arancio è caratteristico per la scuola di Liberale da Verona, alla qnale il Carotto apparteneva. Questo quadro meriterebbe veramente di essere ripulito e di venire poi posto vicino a quel bel ritratto del *Cavazzola* (n. 2411), compaesano del Carotto. Nelle collezioni tedesche non ho veduto che solo due altri lavori di cotesto maestro veronese pieno d' ingegno, cioè una piccola Madonna, firmata (opera giovanile) nella racolta dell' istituto Städel a Francoforte (n. 21) e un' amabile Madonna presso il barone Sternburg a Lütschena. In quest' ultimo quadro la Madonna adora a mani ginnte il divin bambino che le giace davanti; nel fondo paesaggio.

stato a Vienna pochi anni fa dalla direzione di questa galleria: esso è il grande S. Sebastiano d' *Antonello da Messina* (n. 227), senza dubbio opera del tutto *veneta* Quì si vede la forte impressione che i dipinti a fresco del Mantegna, nella cappella degli Eremitani a Padova, debbono aver fatto su Antonello. Sgraziatamente anche questo dipinto è stato fortemente ritoccato; per esempio, tutte le parti dell' architettura nell' ombra sono impastricciate, come anche il cippo sul davanti e le ombre del corpo, degli occhi e della fronte del santo; anche il cielo è ritoccato; in origine la tinta dell' aria deve essere stata molto più chiara. Ciò non ostante esso ha grandi attrattive, quando anche non possa dirsi un bel quadro. Con quanta vivacità e con quanto spirito non sono dipinte le figurine nel pian di mezzo e nel fondo e la guardia addormentata, figura di un effetto piuttosto comico! Che squisitezza di esecuzione nei più minuti particolari! Leggiadrissima è la copia che guarda all' ingiù dal terrazzo. Questo quadro di Antonello vuol' essere stato dipinto tra il 1480 e il 1490. Per quanto egli è ammirevole nei suoi ritratti, altrettanto è inefficace nel dare espressione ai profondi sentimenti dell' anima. Si confronti pure questo S. Sebastiano con quello profondamente ispirato di Liberale nella galleria di Brera a Milano (n. 265), e chiunque vedrà quale immensa differenza corra tra l' artista di Messina e quello di Verona nell' espressione degli affetti.

La galleria di Dresda ha il vantaggio di possedere non una, ma parecchie opere di un altro rarissimo Veneziano del decimoquinto secolo, cioè di *Iacopo de' Barbari* chiamato Walch in Norimberga, che significa Italiano (balbus, straniero [1]).

[1] L' Anonimo del Morelli lo chiama Iacopo de' Barbarino e ci aggiunge *veneziano*, cioè nato in Venezia. Anche il Goldenhauer (Vita

Qual collettore di stampe non conosce le rare e squisite stampe di questo maestro del caducèo? Ma se le stampe di lui sono rare, vie più rare sono ancora le sue pitture. I signori Cr. e Cav., i più scrupolosi storici dell'arte, ne citano solamente quattro nel loro inventario, cioè i due santi, i numeri 1876, 1877 di questa galleria, un Cristo nella collezione di Weimar, e finalmente la natura morta, dell'anno 1504, nella galleria di Augusta. Al professore Maurizio Thausing di Vienna spetta il merito di averci esposto con chiarezza e precisione le intime attinenze di questo Proteo, mezzo italiano e mezzo iperboreo, col gran Dürer. Chi dei miei lettori ne volesse sapere di più di Iacopo de' Barbari legga la pregevolissima opera del Thausing sopra Alberto Dürer (X capitolo).

Il nuovo catalogo di Dresda del 1876 ha aggiunto ai citati quadri del Barbari anche un « Cristo benedicente » (n. 1875). Osserviamo da presso questi tre quadri del Veneziano. Il « Cristo che benedice, » nell'anno 1867, era attribuito ancora a Luca di Leyden (sotto il numero 1804 dell'edizione del catalogo di quell'anno), mentre che le SS. Caterina e Barbara (n. 1795 e 1796 del vecchio catalogo) erano citate come opere di un pittore sconosciuto, benchè il signor Renouvier avesse già molti anni addietro, giustamente dichiarate quelle ali laterali di un « triplychon » per pitture di Iacopo de' Barbari. Nel nuovo cata-

Philippi Burgundi etc.) lo chiama Iacobus Barbarus *venetus*. Nonpertanto i recenti autori tedeschi, come l'Harzen (Archivio di Neumann, 1855, I, 210) e il Passavant (le Peintre graveur, III, 134) vogliono che Iacopo de' Barbari sia di Norimberga. Ma il professore Thausing nel suo Dürer non solamente l'ha messo al suo vero posto nella storia dell'arte, ma l'ha anche restituito a Venezia, sua patria. E difatti i pochi quadri conosciuti di lui, come ancora la maggior parte delle sue incisioni, lo dimostrano Veneto. Parecchie delle sue opere, finora rimaste sconosciute, sono state attribuite, come si vedrà poi, o a Giovanni Bellini o ad Antonello da Messina, altri all'antica scuola fiorentina o anche alla ferrarese.

logo il signor Hübner si è finalmente deciso a riconoscere questi tre quadri, il Cristo e le due Sante, per opere del Barbari, risoluzione della quale noi, e con noi certamente tutti gli amatori delle belle arti, si congratuleranno sinceramente con lui. Questi tre quadri, ma particolarmente le due sante, mostrano un carattere veneto-oltremontano e saranno stati probabilmente dipinti di qua dalle Alpi e non in Venezia. Le note distintive di questo maestro, le quali mi fo lecito di sottoporre all' attenzione dei miei giovani amici, sono le seguenti:

a) Le tre teste sono disegnate con la *bocca* semi-aperta.

b) Tutt' e tre hanno la palpebra superiore *molto sporgente,* e questa forma alla sua radice o base una piega molto spiccata.

c) Tutt' e tre hanno il *cranio* largo e tondeggiante e la punta del pollice notevolmente rotonda e massiccia.

Altre note caratteristiche di questo maestro sono le *folte pieghe verticali* e *flessibili* dei vestiti, la *stretta* e alta *apertura esterna dell' orecchio,* le membra troppo lunghe delle figure femminili, ecc. Tutte queste note distintive le troviamo anche in un *quarto* quadro di questa galleria, cioè nel numero 37, che è attribuito con un punto interrogativo, a Sandro Botticelli. Questa Galatea in piedi sopra un delfino, vedendola la prima volta, mi fece l' impressione di essere un lavoro fiammingo italiano, ma più tardi esaminandola più addentro mi parve di ravvisarvi impressa chiara e precisa la maniera di Iacopo de' Barbari. È vero che la bocca della Galatea è ridipinta, ma, se si ripulisse, verrebbe certamente fuori una bocca semiaperta, distintivo particolare del Barbari.[1]

[1] Si osservi anche la posizione delle gambe, l' occhio con le sue particolarità, la punta massiccia e rotonda del pollice, ecc.; questo quadro però è molto ritoccato.

Il Cristo della raccolta di Weimar, che anche nella espressione è lavoro veneto, quell'altro Cristo presso il direttore Lippmann a Berlino e la natura morta della galleria di Augusta sono parimenti quadri, che Iacopo deve aver fatti in paese straniero, cioè di qua delle Alpi, poichè vi si ravvisano ad evidenza, a parer mio, la forte impression che l'ambiente artistico del settentrione vuole aver avuto nel pittore veneziano.

A questi sette quadri del Barbari, che la Germania possiede, mi fo lecito aggiungerne un ottavo, cioè un eccellente ritratto maschile, il quale, come mi si disse, fu già riconosciuto dal defunto O. Mündler per opera di Iacopo de' Barbari. Questo grazioso ritratto si trova nella galleria imperiale del Belvedere di Vienna (sala 4, n. 36), e nel catalogo del direttore van Engert è attribuito all'antica scuola fiorentina; per indicarne più precisamente il maestro il signor von Engert credette di doverlo dichiarare come affine al Massaccio (sic) da S. Giovanni, dunque in ogni modo per opera *fiorentina*, come agli occhi del suo collega, lo è la Galatea nella galleria di Dresda. Pare che nelle due metropoli, sull'Elba e sul Danubio, si abbia press'a poco il medesimo concetto del carattere dell'antica scuola fiorentina. Il ritratto della galleria di Vienna rappresenta un giovine di aspetto italiano in foggia veneta, abito nero e berretto nero, busto; di sopra, a sinistra, il pittore mise una piccola lucerna, la quale pare, almeno ai miei occhi, molto settentrionale nel colorito, laddove la cortina biancastra e rabescata di fogliami dietro di lui ricorda un'usanza del Giorgione e dei suoi imitatori, come B. Boccaccino, Marco Marziale ed altri. Il ritratto stesso è eseguito col metodo introdotto a Venezia da Antonello da Messina, e che fu usato anche da Giovanni Bellini nei due ultimi decenni del XV secolo. La bocca mezzo aperta, la pal-

pebra superiore sporgente, la maniera con cui è condotta la massa dei capelli, indicano anche in questo quadro più che ogni altra cosa la mano di *Iacopo de' Barbari.*

Le stampe in rame più conosciute del maestro del caducèò ebbero origine, a parer mio, per la maggior parte a Norimberga e in Brusselle, e appartengono perciò agli ultimi due decenni di sua vita. Oltre a ciò, Iacopo fece anche dei disegni per incisioni in rame e in legno e basterà di allegarne qui due di siffatte stampe. L'una, una stampa in rame della collezione dell'Ambrosiana in Milano, rappresenta una ragazza addormentata nelle braccia di un giovine ed è segnata Z. A., dunque Zuan Andrea. La composizione ed il disegno, rivelano Iacopo de' Barbari, e la stampa parmi sia da porre fra le opere giovanili di Zuan Andrea. L'altra è la grande veduta di Venezia, intagliata in legno nella stessa Venezia[1] nell'anno 1500 da un intagliatore oltremontano, che il suo amico Antonio Kolb, il quale dimorava a Venezia, avrà probabilmente fatto venire a bella posta per lui. Il disegno del Barbari su questo foglio è ancora affatto nella larga maniera veneta,[2] mentre i suoi disegni dei tempi posteriori, come per esempio il « ratto dei tritoni » nella collezione dei disegni a Dresda, sono già condotti con più finezza di contorni e rivelano perciò l'influenza della maniera settentrionale. Iacopo de' Barbari fece a Venezia non solo dei disegni per incisioni in rame e intagliatori in legno, ma come pittore deve avere avuto anche molte commissioni dai suoi concittadini, giacchè il suo amico, il mercante

[1] Le tavole di legno originali si trovano nel museo Correr a Venezia.

[2] Cioé eseguito con penna grossa, come i disegni giovanili di Tiziano, di Seb. del Piombo, di Domenico Campagnola, di Giambellino e altri. Un disegno a penna, condotto nella stessa maniera, e segnato col caducéo, si trova nella collezione degli Uffizi; è uno schizzo di un martirio, probabilmente di S. Sebastiano.

Antonio Kolb da Norimberga, stabilito a Venezia, lo tenne per il *più gran pittore* del mondo, come dice il Dürer in una delle sue lettere al Pirckheimer. Nondimeno il Barbari non vuol' essere stato tenuto in grandissimo onore nel suo paese, altrimenti avrebbe difficilmente lasciato Venezia; il Vasari non lo nomina neppure.

Tra le pitture eseguite da Iacopo durante la sua dimora in Venezia conto pure i famosi dipinti a fresco che ornano il bel monumento sepolcrale di pietra del senatore Agostino Onigo nella chiesa di San Niccolò a Treviso. Il mausoleo fu ordinato nell' anno 1490 e i dipinti di ornamento sono probabilmente degli ultimi anni del secolo XV. Queste belle pitture a fresco rappresentano due guerrieri o araldi che stanno ai due lati del monumento e dei quali l' uno tiene in mano una lunga spada, l' altro una così detta mazza ferrata,[1] due figure imponenti e vivaci, che portano in fronte il carattere della scuola del Bellini, e che perciò furono attribuite, tanto dal Vasari quanto dai signori Cr. e Cav., a Giovanni Bellini stesso, laddove Carlo Ridolfi[2] le ascrive ad Antonello da Messina.[3] La parte superiore e la inferiore del monumento sono inoltre ornate di arabeschi in chiaroscuro, i lati di trofei guerreschi. Fra gli arabeschi, nella parte inferiore, si vedono rappresentati in due medaglioni lotte di cavalieri, sirene portate da centauri, satiri e simili, e precisa-

[1] Spada e clava sono portate anche dai due « araldi » dipinti a fresco dal Bramante in una stanza di casa Prinetti, Via Lanzone 4, a Milano.

[2] Le Maraviglie dell' Arte, I, 86.

[3] Il guerriero con la spada ha sofferto dal tempo, ma l' altro con la mazza ferrata, a destra del monumento, é assai ben conservato, e in questo si riconoscono ancora i tratti particolari a Iacopo de' Barbari. L' acconciatura dei capelli di questa testa ricorda vivamente il ritratto della galleria del Belvedere a Vienna, come pure la testa del Cristo n. 1802 della collezione di Dresda.

mente queste figure, dipinte in chiaroscuro, con la forma rotonda del cranio, distintivo particolare di Iacopo de' Barbari, non lasciano il minimo dubbio che a buon dritto li abbiamo attribuiti a lui.[1] Lo stesso spirito e la stessa tecnica troviamo pure nelle figure delle decorazioni in arabeschi nella parte superiore della facciata della casa numero 1548 sulla piazza del duomo a Treviso, perciò siamo disposti ad attribuire anche codesti dipinti al Barbari. Come è noto, tanto il monumento del senatore Agostino Onigo a Treviso, quanto quello dell' ammiraglio Melchiorre Trevisani nella seconda cappella a destra del coro della chiesa di S. Maria gloriosa de' Frari a Venezia, sono opere dei Lombardi.[2] Anche quest' ultimo mausoleo, eretto nell'anno 1500, è adorno ai lati di trofei dipinti in chiaroscuro, e nella parte superiore di divinità marine, mezzo uomini e mezzo pesci. Se osserviamo questi dipinti da vicino non possiamo far a meno di essere pienamente d' accordo col dottor Gustavo Frizzoni da Bergamo[3] e ascrivere con lui anche questo lavoro a Iacopo de' Barbari. Da queste pitture murali ora indicate, fatte per ornamento di mausolei di uomini celebri, possiamo inferire che Iacopo de' Barbari abbia lavorato in compagnia dei suoi compaesani gli scultori Lombardi. Le attinenze artistiche tra il pittore e gli scultori possono spiegare non soltanto la maniera della composizione di alcune sue stampe, ma anche quella particolare maniera tutta sua di panneggiare le sue figure.

[1] Queste lotte di cavalieri rammentano le due stampe conosciute del Barbari, nelle quali sono anche rappresentati combattimenti tra uomini e satiri; anche il disegno a penna col ratto delle sirene nella collezione di Dresda non è altro che una ripetizione modificata dello stesso pensiero che Iacopo aveva eseguito in colori sotto il mausoleo dell' Onigo.

[2] La bella statua del Trevisani è assai probabilmente di Antonio Lombardi, e perciò suppongo che anche egli abbia lavorato al monumento sepolcrale dell' Onigo con suo fratello Tullio.

[3] Vedi Archivio Veneto, Tomo XV-XVI, 1878.

Le sue pieghe lunghe spesse e taglienti ricordano in modo evidente il panneggiare dei Lombardi, e particolarmente quello di Tullio Lombardi.

Ma che Iacopo de' Barbari nella sua giovinezza abbia subìto l'influenza non solo di Giovanni Bellini, ma vie più ancora di Antonello da Messina, ce lo prova già il giudizio che critici illustri hanno dato delle sue opere, delle quali alcune, come abbiamo veduto testè, furono attribuite a Giovanni Bellini, altre ad Antonello da Messina.

Mi si permetta di accennare ad un altro quadro di questa prima epoca veneta (1480-1490). È il ritratto di un giovine in foggia veneta, su fondo nero, busto, che è collocato col numero 201 nella galleria comunale di Bergamo, sezione Lochis. Il quadro è sciupato[1] e non è a gran pezza così ben conservato come il ritratto della galleria del Belvedere a Vienna; alla forma della bocca e dell' occhio, come anche alla maniera, onde sono lumeggiati i ricciuti capelli, credetti di riconoscere con certezza il nostro Iacopo, ed è davvero strano che il catalogo ascriva questo interessante ritratto ad Holbein minore. I signori Cr. e Cav. (II, 98, nota 3) con più perizia hanno dato il giudizio seguente su questo quadro: « this panel has Bellinesque and Antollenesque character, is trasparent but a little empty in tone. »

Se i miei giudizi circa l' autore della Galatea in Dresda, dei ritratti in Vienna e Bergamo, del disegno per la stampa di Zuan Andrea nell' Ambrosiana a Milano e finalmente dei dipinti murali a Treviso sono esatti, e da parte mia ne ho ferma convinzione, ne seguirebbe che questo Veneto era finora conosciuto meno che non meri-

[1] È dipinto nella maniera di Antonello da Messina e di Giovanni Bellini con colori a tempera e velato con colori a olio. La ripulitura ne ha cancellato in più parti le velature.

tava, e perciò esorto i miei giovani confratelli nell' investigazione delle belle arti di tener dietro a questo artista mobile e assai impressionabile, ma sempre spiritoso, e di seguirne accuratamente le tracce. In Germania e nel Belgio potrebbero trovarsi ancora parecchie opere di lui, le quali, o perchè sconosciute o perchè sotto falsa denominazione, sono rimaste finora neglette.

Iacopo de' Barbari deve esser nato in Venezia tra il 1440 e il 1450. Da chi abbia imparato gli elementi della pittura non si sa. Non v' ha dubbio che più tardi sia stato in più modi impressionato dalla maniera di Giovanni Bellini (1460-1470) ed ancora maggiormente da quella d' Antonello da Messina (1480-1490); ed a quest' ultima epoca deve appartenere il ritratto della galleria di Bergamo. Mi pare che abbia fatto il suo primo viaggio a Norimberga circa il 1490. A quest' ipotesi m' inducono le parole di Alberto Dürer,[1] che « da un certo uomo chiamato Iacopo, nato a Venezia, buono e ameno pittore, in fuori, non trovò nessuno, che gli avesse detto cosa circa il disegno delle figure secondo le regole delle proporzioni del corpo umano. » Il Dürer avrebbe difficilmente aggiunto « nato in Venezia », se il suo primo incontro con Iacopo avesse avuto luogo solo nel 1494 a Venezia stessa. Prosegue poi: « Questi mi mostrò un' uomo e una donna che aveva fatti secondo le regole delle proporzioni, sicchè in quel tempo avrei maggiormente desiderato conoscere quale sarebbe stata la sua opinione, che scoprire un nuovo reame, ecc. » ma aggiunge « ero ancor giovine in quel tempo e non avevo mai sentito parlare di siffatte cose. » Il Dürer aveva allora, cioè nel 1490, circa 19 anni. Questa mia ipotesi trova un altro punto di appoggio nel tirocinio del pittore Giannino

[1] Vedi Thausing Alberto Dürer 222 e di Zahn « Jahrbücher » I anno pag. 14.

da Kulmbach, il quale a buon dritto è ritenuto per allievo di Iacopo de' Barbari, e che nel 1490 poteva avere 13 o 14 anni.[1] Ma checchè sia di ciò, mi pare probabilissimo che il Barbari, prima del 1500, si sia fermato a Norimberga. Alcune delle sue stampe in rame, come per esempio il Marte e la Venere, hanno un carattere norimberghese spiccatissimo e possono perciò essere tenute per le sue prime prove fatte in Norimberga nell' arte di incidere in rame. Ma la maggior parte delle altre sue stampe appartengono senza dubbio agli ultimi anni della sua vita, passati di qua dalle Alpi in parte a Norimberga, in parte a Brusselle; il principale motivo del suo primo viaggio a Norimberga sarà forse stato appunto il volere imparare ad incidere in rame. Se il Barbari già prima di dare in luce la sua grande stampa in legno con la veduta di Venezia, 1500, abbia usato il caduceo per segno di riconoscimento, non saprei dire con certezza, perchè non ho qui per le mani una collezione la quale contenga tutte o la maggior parte delle sue stampe in rame. Trovino altri la risposta a questo quesito. A me basta di avere sommariamente sottoposto qui all' attenzione dei miei lettori parecchie opere, che, a quanto mi pare, sono del Barbari, e che sono acconce a spargere nuova luce sulla figura di questo artista non ispregevole. Il Barbari, a giudicarne dai suoi dipinti e dalle sue stampe, era un artista d' indole dolce, delicata e pieghevole. Verso il 1502 pare che avesse già preso stanza a Norimberga, e in quei primi anni del XVI secolo venne in intima relazione col Dürer, ed ebbe su quel gigante nell' arte un' influenza, che appare evidente tanto

[1] Giannino da Kulmbach si attenne con tanto rigore alla maniera del suo maestro, e l' imitò così fedelmente, che prese a modello anche le particolarità caratteristiche sopra accennate di Iacopo de' Barbari, come per esempio la bocca mezzo aperta, la forma della mano, ecc.

in alcune stampe quanto in parecchie pitture del Dürer di quell' epoca.[1]

Nell' anno 1511, in considerazione della sua età matura e della sua cagionevolezza, ottenne a Brusselle una pensione dall' arciduchessa Margherita, reggente dei Paesi Bassi, e nel 1516 Iacopo de' Barbari era già morto.[2]

L' ordine cronologico, che abbiamo seguito nella rivista delle pitture de' maestri veneti contenute in queste sale, ci conduce ora ai quadri che il catalogo del signor Hübner assegna al Giorgione. Attribuisce a questo raro maestro niente meno di *cinque*, dico cinque quadri, cioè i numeri 240, 241, 242, 243 e la pittura recentemente acquistata e notata col numero 244. Osserviamo queste opere per ordine.

Il numero 240 rappresenta Giacobbe che saluta e abbraccia Rachele. Non conosco altro quadro di *Palma il vecchio* nel quale il maestro ci si presenti così amabile, così gaio, così poetico, come in questo incantevole idillio; e che sia opera sua cel dice la figura dura e alquanto tozza di Rachele, cel dicono la carnagione rosea, nota distintiva del Palma nella sua terza o « bionda » maniera (1520-1525), come pure il tipo del viso che consona a capello con la sua Venere di questa galleria (n. 244). Anche il pastore seduto è disegnato e dipinto nella maniera del Palma, e la sola forma dell' orecchio di lui ne rivela già il maestro.[3] I signori Cr. e Cav. notarono già

[1] Vedi Thausing, pag. 222-235.

[2] Sgraziatamente ebbi conoscenza troppo tardi, per profittarne per i miei studi, dell' articolo pubblicato dal signor Carlo Ephrussi nella « Gazette des beau arts » (anno 1876). Mi rallegro di vedere che anche cotesto critico coscienzioso e intelligente è dell' opinione che Iacopo abbia visitato Norimberga *prima* dell' anno 1494 (pag. 374) e che il veneto abbia probabilmente imparato ivi dal *Wohlgemuth* il tecnicismo dell' incisione (pag. 376 e 378).

[3] Vedi su questo quadro M. A. Gualandi III, 179-194. Matteo del Teglia, agente del granduca di Toscana a Venezia per l' acquisto di qua-

con la loro solita perspicacia, che parecchie figure in questo quadro, e particolarmente quella di Giacobbe e di Rachele, ricordano i pastori delle amene valli bergamasche, e che i loro atteggiamenti e i loro gesti indicano più la scuola del Palma che la maniera del Giorgione; però mi duole sentirli poi aggiungere che non possono attribuire il quadro nè al Giorgione, nè al Palma, e che perciò sono obbligati di ascriverlo al Cariani, tanto più che le iniziali G. B. F., segnate sul sacco di Rachele, possono benissimo interpretarsi per Giovanni Busi fece.[1]

Prima di tutto debbo qui far notare che il Cariani non si è mai segnato Busi, ma sempre Ioanes Carianus.[2]

dri, con una lettera de' 22 Luglio 1684 raccomanda al suo signore la compra di questo quadro. Il quadro si trovava allora in un convento di monache a Treviso, e passava per opera del Giorgione. Le importanti iniziali G. B. F. non sono menzionate nella lettera del Teglia. Pare perciò che ci siano state messe più tardi, quando il quadro capitò in mani private.

[1] Vol. II, 355.

[2] Così nel quadro « la risurrezione di Cristo » in casa Marazzi a Crema, dell'anno 1520; così nel quadro « Madonna col Bambino tra i SS. Girolamo e Francesco », posseduto dal signor Frizzoni-Salis a Bergamo; così sul bel ritratto della collezione Carrara-Lochi parimenti a Bergamo; così nella Madonna del signor Francesco Baglioni ivi, dell'anno 1521, ecc. E se il Cariani avesse voluto segnare il suo nome in italiano, il che però non si usava in quei tempi, egli avrebbe scritto Zuan de' Busi, ma non Giovanni Busi. Le iniziali G. B. nell'intenzione dell'impostore, che ve le fece mettere, non debbono interpretarsi per Giovanni Busi, a cui non si pensava gran fatto allora, ma evidentemente per Giorgio Barbarelli. Pare inoltre che i signori Cr, o Cav. confondano spesso i due scolari di Palma il vecchio, il bergamasco Cariani e il veronese Bonifazio; vedo, fra le altre, nel loro capitolo sul Cariani (II, 557) che gli attribuiscono anche i due gran quadri nella galleria del Belvedere a Vienna, (nel pianterreno, I sala n. 7 e 11) « corteggio trionfale dell'amore » e « trionfo della castità sopra l'amore » laddove questi appartengono senza dubbio a *Bonifazio*. Cotesti quadri sono già stati descritti da Carlo Ridolfi (Vite dei Pittori I, 376) per opere di Bonifazio. Un'altra volta i signori Cr. e Cav. confondono il Previtali col Cariani (questi due però erano almeno figli della stessa terra), come nella lunetta a fresco sopra la porta laterale della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo.

D'altra parte il Cariani è più massiccio nelle sue forme, più nero nelle ombre: egli concepisce il paesaggio in un modo affatto diverso dal Palma, e si mostra in tutte le sue opere a gran pezza più fiacco dell'autore di questo quadro eminentemente poetico. Egli è vero che tanto il Cariani quanto Bonifazio furono scolari del Palma. Ma come il primo non può mai smentire la sua natura montanara un po' tozza, così il secondo conferma sempre nelle sue pitture il concepire e il ritrarre grazioso, fantastico e gaio dei Veronesi.

Il secondo quadro del Giorgione nella galleria di Dresda (n. 241), rappresenta « l'adorazione dei pastori. » In casa Pisani a Venezia, alla quale appartenne prima, passava per opera di Palma il vecchio, non fu dunque elevato a un Giorgione altrove che a Dresda. Ma, a quanto mi pare, è senza dubbio opera di *Bonifazio secondo.* Anche i signori Cr. e Cav. esaminando questa pittura si ricordarono di Bonifazio: « we are reminded of Bonifazio » (II, 163).

Il terzo quadro, che è assegnato al Giorgione nel catalogo, rappresenta un uomo che abbraccia una ragazza (n. 242). Cotesto quadro triviale ricorda alquanto nel concetto Michelangelo da Caravaggio. I signori Cr. e Cav. lo attribuiscono a Domenico Mancini, pittore spesso nominato da loro. Confesso di non riconoscere il maestro di questo quadro, ma pare anche a me che appartenga alla Marca Trevisana.

Il quarto quadro (n. 243) col nome del Giorgione è un ritratto maschile, e si dice che rappresenti Pietro Aretino. A' miei occhi non è opera del Giorgione e non è neppure il ritratto di Pietro Aretino, il quale, nato nel 1492, non contava che diciannove anni quando il Giorgione morì, laddove l'uomo qui rappresentato è evidentemente di età più matura. Inoltre questo quadro

è talmente ritoccato e sfigurato, che è affatto indegno di essere presentato al pubblico.

Il quinto quadro del Giorgione, che Dresda si vanta di possedere, è una rappresentazione allegorica presa, secondo il signor Hübner, dall' *Orlando furioso* dell' Ariosto. Mi fo lecito di far osservare al signor Hübner che la prima edizione dell' *Orlando furioso* non fu pubblicata che solo nell' anno 1516, dunque circa cinque anni dopo la morte del Giorgione. Anche il signor A. Baschet ha citato questo quadro per opera del Giorgione; i signori Cr. e Cav. pure ne fanno menzione, ma lo attribuiscono a Girolamo Pennacchi. Secondo me è un' *antica copia* di un quadro *autentico* del Giorgione, ma non saprei dire se e dove si conservi ancora l' originale.

Dalla rassegna delle opere, che in questa e nella galleria di Monaco, sono state attribuite al Giorgione dai più eminenti critici di tutti i tempi, i miei giovani amici possono convincersi che questo grande artista, il quale, con Giovanni Bellini e con Tiziano, è la figura più emergente tra i pittori veneti, è già divenuto da secoli una specie di mito. Laddove a Monaco lo scambiano con Tiziano e col Palma, il signor Hübner, nel suo catalogo della galleria di Dresda, gli ascrive opere le quali, come abbiam notato, appartengono a Palma il vecchio o a un qualche suo scolaro, perciò sempre a imitatori diretti o indiretti del Giorgione. Altrove pitture di Sebastiano del Piombo, di Lorenzo Lotto e di Dosso Dossi sono battezzate per opere del Barbarelli, e questo ancora si fa nei casi migliori, senza far menzione delle scimierie di un Domenico Caprioli o perfino di un Pietro Vecchia, che s' imputano al maestro di Castelfranco.

Come dunque arrivare in questo generale guazzabuglio a una conoscenza vera ed un giudizio retto di questo artista, il più squisito ed il più ricco d' immaginativa fra

tutti gli artisti veneziani? Che il Giorgione fosse veramente grande nella sua arte ci è attestato non solo dall'alta stima in che fu tenuto dai suoi contemporanei, ma vie più ancora dalla profonda e ampia influenza che esercitò sopra i suoi più distinti condiscepoli e contemporanei. Secondo me non vi è che una sola via per uscire da questo labirinto, cioè prima di tutto, esaminare con accuratezza e imprimersi nella mente le opere autentiche di lui che sono pervenute fino a noi. Ecco le poche, senza dubbio, autentiche opere del maestro:

1. La gran tavola nella chiesa di Castelfranco. Pur troppo questo magnifico quadro fu talmente deturpato, pochi anni fa, dal così detto ristauratore veneto Fabris, che non vi ravvisi più l'armonia originale de' colori, ma puoi solo congetturarla. Il Naja a Venezia ne ha fatto una fotografia; raccomando però ai miei giovani amici di procurarsela.

2. « El paesetto (in tela) con la tempesta, con la zingana e soldato, » veduto dall'Anonimo del Morelli nell'anno 1530 in casa del signor Gabriello Vendramin (pag. 80). Questo quadro leggiadramente fantastico fu collocato più tardi nella galleria Manfrin, dalla quale il principe Giovanelli a Venezia lo comprò pochi anni fa. Anche di questo quadro, che è ben conservato, si trovano fotografie presso il Naja.

3. « La tela a olio delli tre filosofi nel paese, due ritti e uno seduto che contempla i raggi solari, (Anonimo del Morelli, p. 65).

Cotesto quadro, dice l'anonimo, fu principiato da Zorzi da Castelfranco e terminato da Sebastiano veneziano (Seb. del Piombo). Nell'anno 1525 era in casa del signor Taddeo Contarini a Venezia; ora è collocato nel Belvedere a Vienna; è però in uno stato *deplorabile.*

Delle pitture del Giorgione, vedute circa trent'anni

dopo dal Vasari a Venezia e menzionate da lui, i dipinti murali sulle facciate delle case sono stati rosi da molto tempo dall'aria salmastra, gli altri sono probabilmente nascosti in qualche palazzo italiano o in qualche castello inglese; io almeno non ebbi mai la fortuna di vederne uno.

Il *pittore* Carlo Ridolfi, critico poco giudizioso, il quale visse nella metà del XVII secolo, nomina *prima* tra parecchie altre opere del Barbarelli, che gli furono poi tolte dalla critica moderna,[1] anche il così detto « *concerto* » nella galleria Pitti a Firenze, n. 185, il quale quadro si trovava allora ancora in possesso del negoziante fiorentino Paolo del Sera, che era stabilito a Venezia. Questo del Sera era un così detto amatore delle belle arti, il quale però non disdegnava di fare anche un buon negozio coi suoi quadri, ogni volta che gliene si offriva l'occasione, e perciò cedette più volentieri al suo protettore, il granduca di Toscana, opere artistiche di sua proprietà.[2] Tali quadri veneti poi, coi battesimi dati loro dal del Sera o anche dal del Teglia (un altro negoziatore di quadri del granduca a Venezia) arrivarono a Firenze, dove hanno conservato la stessa denominazione fino ai giorni nostri. Questo vale anche per il famoso « Concerto di musica » della galleria Pitti. Sgraziatamente codesta pittura è stata talmente insudiciata da un così detto ristauratore, che, nello stato presente, vi si ravvisa pochissimo dell'originale. Dalla forma delle mani e dell'orecchio e dall'atteggiamento delle figure possiamo però affermare quasi con certezza, che non è lavoro del Giorgione. Se gli si togliesse la maschera, che lo copre, probabilmente ne verrebbe fuori un'opera giovanile di Tiziano.

[1] Così per esempio Plotius e Cajus Luscius (2 sala, n. 10 della galleria del Belvedere); i due quadri di Dosso (S. Sebastiano nella galleria di Brera, n. 354) e il « David » nella galleria Borghese a Roma.

[2] Vedi M. A. Gualandi, nuova raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura, III, 167 e seg.

Se nel XVII secolo i critici delle belle arti ascrissero, come abbiamo veduto, al Giorgione moltissime opere del giovine Tiziano, di Sebastiano del Piombo, del Palma vecchio e di Dosso Dossi, nel secolo passato quest' onore fu reso spesissimo ai due Bonifazi maggiori. In Dresda l' adorazione dei pastori » (n. 241), quadro che era venuto da Venezia sull' Elba sotto il nome di Palma il vecchio vi fu battezzato Giorgione; ebbe la stessa sorte il magnifico « ritrovamento di Mosè » (n. 363) nella galleria di Brera, e la rappresentazione dello stesso soggetto in piccole proporzioni nella galleria Pitti (n. 161), non che il quadro con la Madonna con Santi e col Tobiolo nell' Ambrosiana a Milano, senza parlare dei così detti Giorgioni che vennero fuori dello studio dei Bonifazi, e che si trovano in raccolte private.

L' asserzione del Vasari che Giorgio Barbarelli apprese la sua nuova maniera di dipingere dai quadri di Leonardo da Vinci, non è che una delle molte favole nate dalla boria municipale dell' Aretino. E dove mai avrebbe potuto il Giorgione vedere ai suoi dì a Venezia dipinti di Leonardo? Altri scrittori affermano che Giovanni Bellini, nel suo quadro dell' anno 1505, che fece per la chiesa di S. Zaccaria a Venezia, modificò la sua prima maniera di dipingere secondo il nuovo sistema del Giorgione. Ma a tale asserzione contradice direttamente la gran tavola che il vecchio maestro aveva dipinto nell' ultimo decennio del XV secolo per la chiesa di S. Giobbe a Venezia.[1] Lo scolaro avrà bensì imparato dal suo maestro, ma non questi da quello, e mi pare che il Dürer abbia gran ragione affermando, in una lettera da Venezia (1506) al suo amico Pirckheimer, che Giovanni Bellini era sempre il più gran

[1] Questo magnifico quadro, benchè molto danneggiato, vedesi nella pinacoteca di Venezia, numero 38.

pittore di Venezia. Il Giorgione non spiegò tutta intera la sua forza che negli ultimi sei anni della sua corta vita, dal 1504 al 1511 circa. Nelle poche opere di lui, che sono pervenute fino a noi — essendo stati rosi dall'aria marina tutt'i suoi dipinti murali, come abbiam già notato — il suo ingegno originale e eminentemente poetico irraggia una luce così pura, la sua indole artistica, semplice e franca, ci parla con tanta forza e con tali attrattive, che a chiunque l'abbia inteso una volta non uscirà mai più di mente. Nessun altro pittore sa, al pari di lui, rapire la nostra fantasia con così pochi mezzi, cattivare il nostro spirito per ore intere; eppure tante volte non sappiamo nemmeno che cosa le sue figure significhino. Notò già il Vasari che è difficilissimo di dare alle rappresentazioni del Giorgione un nome.[1] Il Giorgione era una vera natura di poeta, ingenua e gioconda, era un poeta lirico, l'opposto di Tiziano, che era del tutto drammatico. Quest'ultimo è senza dubbio un'ingegno più potente, più energico, il Giorgione però, secondo il mio sentimento almeno, è artista di molto più fine. Nei suoi paesaggi di fondo, nell'incanto delle linee e dei colori pochi hanno uguagliato il Giorgione, ma nessuno, forse da Tiziano in fuori, l'ha superato. Egli amava la musica, le belle donne, e più di tutto la sua arte sublime. Nessuno era indipendente al pari di lui, i grandi e i potenti di questo mondo non gli fecero nè caldo nè freddo, a nessuno di loro sacrificò, come Tiziano per esempio, la sua libertà e molto meno la sua dignità. Così ce lo descrive presso a poco il Vasari, e a me pare che ne abbia fatto un fedele ritratto.

Per mala sorte le opere del Giorgione sono, come fu già detto, molto rare. Sono per la maggior parte così detti quadri da gabinetto, sembra che solo a mo' di ecce-

[1] Vedi: Vasari vita del Giorgione, ediz. Le Monnier, VII, 84.

zione abbia fatto qualche quadro da chiesa. L' Anonimo del Morelli non enumera in tutto più di circa una dozzina di quadri del Giorgione, che si trovavano ai suoi tempi, cioè dal 1520 al 1540 in Venezia; il Vasari ne descrive circa un' altra dozzina, e credo di poterne anch' io indicare altrettanti. Consiglierei ai miei giovani amici o di vederli o di procurarsene almeno le fotografie, giacchè uno studioso delle belle arti dovrebbe avere quotidianamente innanzi agli occhi un maestro quale il Giorgione, per ben imprimersi a poco a poco nella mente lo spirito e le forme del più squisito fra gli artisti veneziani. Ora verrò annoverando cronologicamente le opere che sono accessibili a tutti e che, secondo me, appartengono al Giorgione.

1. La così detta « prova del fuoco » e la « sentenza di Salomone » sono le più antiche opere di lui che ci siano state conservate. Questi suoi due quadri giovanili importantissimi si trovano nella galleria degli Uffizi a Firenze (n. 621 e 630); essi appartengono ancora al XV; secolo, e il Giorgione li avrà dipinti nel suo decimosesto o decimottavo anno. In essi troviamo già tutte le note distintive di lui, cioè la forma lunga ovale dei visi delle donne, gli occhi un po' avvicinati al naso, il modo fantastico di vestire le figure, di rappresentare la mano coll' indice teso, i fondi dei paesaggi con gli alberi dagli alti tronchi ecc. ecc.

2. Un « Cristo che porta la croce, » busto su legno. Questa testa dallo sguardo penetrante la quale, pur troppo, ha assai sofferto dal ritocco, ricorda ancora, al pari dei due quadri soprallegati, il maestro Giovanni Bellini. Appatiene alla contessa Loschi di Vicenza.

3. « La Madonna in trono coi SS. Francesco e Liberale » nella chiesa di Castelfranco. Opera principale del maestro.

4. « Paesaggio con tempesta, la zingara e il soldato, » presso il senatore principe Giovanelli a Venezia.

5. « Madonna col Bambino, seduta sul trono, a destra S. Antonio, a sinistra del trono S. Rocco; paesaggio nel fondo. » Dipinto su tela. Questo quadro stupendo e ancora ben conservato si trova nel museo di Madrid, ed è menzionato nel catalogo di quella galleria, col numero 418, per opera del Pordenone, laddove i critici più recenti, i signori Cr. e Cav., lo ascrivono a Francesco Vecelli (II, 292). Debbo confessare che non fu poca la mia soddisfazione di avere riconosciuto a prima fronte, nella mia visita a Madrid, codesto capo d'opera dell'arte veneta per una creazione del nostro Giorgione. Il quadro è stato fotografato sotto il nome del Pordenone dal Laurent a Madrid, nè posso far a meno di consigliare ai miei amici di procurarsene un'esemplare.

6. L'autentico, ma sgraziatamente molto sciupato « cavaliere di S. Giovanni » nella galleria degli Uffizi a Firenze (n. 622), che è ammesso pure per opera del Giorgione dai signori Cr. e Cav. Il pensare, in presenza di questo ritratto concepito con tanta nobiltà, a un pittore della forza di Pier della Vecchia, parmi una vera eresia.

7. Dafne e Apollo, tavoletta nella galleria del seminario vescovile a Venezia; pittura assai guasta da ritocchi fatti con colori a olio.[1]

8. Le così dette « tre età dell'uomo » nella galleria Pitti a Firenze, n. 157; quadro attribuito ivi a Lorenzo Lotto. Sfortunatamente questo quadro, imaginato con tanta leggiadria, è velato dal ritocco; la testa del ragazzo mezza nell'ombra, il quale tiene in mano una carta di musica, è ciò non ostante ancora stupenda e del tutto giorgionesca,

[1] I signori Cr. e Cav. (II, 165) attribuiscono questo quadro a Andrea Schiavone.

sì che anche senza avere altri documenti in conforto della mia opinione, ardisco di attribuire pure questo quadro al Giorgione.

9. Il così detto « Concerto » nella galleria del Louvre a Parigi, n. 39. Questo meraviglioso idillio è disgraziatamente molto sfigurato dal ritocco. Tiziano in uno dei suoi dipinti murali nella « Scuola del Santo » a Padova ha riprodotto la bella testa del giovine dai capelli lunghi (la zazzera), che in questo quadro vediamo seduto per terra.

10. La galleria Esterhazy a Pest, ricca di belle opere delle scuole italiane, possiede pure il frammento di un quadro del Giorgione, (n. 143). Due giovani, trascuratamente vestiti alla foggia veneta del XV secolo e scalzi, stanno sopra un colle; dietro di loro e un po' più in alto si vede una villa. È l'alba, e di lontano si scorge il mare illuminato dai primi raggi del sole. L'uno di quei avvenenti giovani appoggia il braccio sinistro sulla spalla dell'altro e accenna in un modo molto espressivo a qualche cosa che pare abbia luogo non troppo lontano da loro; l'altro guarda attonito e quasi spaventato giù nella stessa direzione. Se non isbaglio, cotesto quadro potrebbe essere un frammento dell'opera del Giorgione, citata dall'anonimo del Morelli (Anonym. pag. 65) come esistente nel 1525 in casa di M. Taddeo Contarini: La tela del paese con el nascimento de Paris *con li due pastori ritti in piede* fu de mano de Zorzo de Castelfranco, e fu delle sue prime opere.

Avremmo dunque qui soltanto i due pastori ritti sul monte Ida, sotto la direzione dei quali venne poi crescendo il giovine Paride. Sfortunatamente manca l'altra metà, nella quale era dipinta la sua nascita. Il paesaggio in questo quadro rammenta vivamente quello che ammiriamo

nella galleria di Dresda nel quadro della « Venere » (n. 262). Oltre questo v'ha pure un altro quadro nella galleria di Pest che porta il nome del Giorgione. È questo il ritratto di un giovine (n. 156), di espressione assai fine e nobile. Dal suo vestito di velluto nero, aperto sul petto, si vede un pezzo della camicia bianca; i capelli lunghi bruni e divisi sono raccolti in una reticella; il braccio destro è appoggiato su una mensola, la mano sinistra riposa sul petto. A malincuore ti spicchi da questa figura malinconica; col suo viso pieno di espressione questo giovine ti tiene affascinato, come se volesse confidarti il segreto della sua vita. Sgraziatamente anco questo ritratto ha patito dal tempo e dai ristauri, ed è quindi difficile il riconoscerne dalla maniera il maestro. Preferisco perciò di non registrare questo incantevole ritratto tra le opere autentiche del Giorgione.[1]

11. Agli ultimi anni di Giorgio Barbarelli appartiene anche il quadro coi così detti « tre filosofi » della galleria del Belvedere a Vienna, del quale ho già par-

[1] Vorrei in questa occasione esprimere la mia maraviglia che nella Germania, dove tanti uomini di ingegno coltivano lo studio della storia dell'arte italiana con serietà e con amore, non si sia ancora trovato qualcuno che abbia preso a cuore e messo nella sua vera luce questa notevolissima raccolta. Vi si trovano fra gli altri due buoni quadri del *Correggio*, due di *Raffaello* (l'uno di questi però non terminato, l'altro un ritratto maschile orribilmente malconcio); dei Lombardi: un bel quadro del *Boltraffio*, un altro di *Cesare da Sesto*, due squisitissime Madonne di *Bernardino Luini*, un quadro di *Ambrogio Borgognone*, uno di *Giampietrino;* dei Veneti: il ritratto di Caterina Cornaro di *Gentile Bellini*, un bel quadro di *Carlo Crivelli*, uno, forse due del *Giorgione*, uno di *Vincenzo Catena*, uno di *Marco Basaïti;* dei pittori settentrionali: un ritratto di *A. Dürer*, un quadro di *Lucas van Leiden* e molti altri; poi opere eccellenti delle scuole olandesi, fiamminghe e spagnuole. Tra i disegni: tre di *Leonardo da Vinci*, parecchi di *Raffaello*, alcuni di *Fra Bartolomeo*, di *Michelangelo*, di *Dürer*, uno di *Lucas van Leiden*, parecchi di *Holbein* iuniore, ecc.

lato, e che l'Anonimo ebbe l'opportunità di vedere nel 1525 in casa di Taddeo Contarini.[1]

Nello stess' anno egli notò nel suo taccuino un altro quadro del Giorgione, che si trovava allora in casa di Girolamo Marcello a San Tommaso: « la tela della Venere nuda che dorme in un paese con Cupidine fu de mano de Zorzo da Castelfranco; ma lo paese e Cupidine furono finiti da Tiziano » (Anonimo del Morelli, p. 66). Ritorneremo fra poco a questo notevole quadro del quale non si ha più notizia. Prima però faremo osservare che lo stesso Anonimo vide un altro quadro del Giorgione nell'anno 1530 iu casa di Gabriello Vendramin: « El Cristo morto sopra el sepolcro, con l'anzolo che el sostenta, fu de man de Zorzi da Castelfranco reconzado da Tiziano. « Sappiamo dunque che anche il Giorgione dipinse una « Pietà », ma se codesta sua opera si conservi tuttora e dove si trovi oggi, non lo saprei dire. Di certo l'Anonimo non avrà voluto parlare qui di quel « famoso Cristo morto » al Monte di Pietà a Treviso, come pretendono alcuni, perchè in quest' ultimo quadro il Cristo morto non è sostenuto soltanto da *un* angelo, ma da *tre* o *quattro*. Dai signori Cr. e Cav. in fuori la maggior parte dei critici moderni persistono tuttora a qualificare quel quadro di Treviso per opera maravigliosa del Giorgione, il che sarebbe un' altra prova della giustezza della mia asserzione, che cioè il gran pittore di Castelfranco sia ancora ben poco inteso e conosciuto, perfino dalle persone più autorevoli nell' arte. Circa codesto quadro a Treviso sono dello stesso parere dei signori Cr. e Cav. i quali negano che quella « Pietà » sia opera del Giorgione. Quel quadro è tanto

[1] In processo di tempo questo quadro passò a far parte della galleria dell' arciduca Lodovico Guglielmo, governatore dei Paesi Bassi, e fu riprodotto in piccole proporzioni dal Teniers nel di lui quadro (sala VII n. 34 Belvedere a Vienna) che rappresenta la suddetta galleria.

rozzo e grossolano nelle forme, tanto triviale nel colorito, che può tutt' al più attribuirsi ad un imitatore del maestro, forse al Trevigiano *Domenico Caprioli*,[1] o forse a un contemporaneo della stessa forza, ma in ogni modo non mai al nobile ed elegante Giorgione.

Torniamo dopo questa lunga digressione al quadro veduto dall'Anonimo nell'anno 1525 in casa di Girolamo Marcello a Venezia e da lui benchè di volo però esattamente descritto: « Venere che dorme con Cupido in un' aperta campagna. » Questo quadro maravigliosamente bello ritiensi generalmente smarrito. Se ciò sia vero è un'altra questione; per parte mia io credo di poterlo indicare come esistente, nè ho perciò da condurre lontano i miei giovani amici. Cotesto stupendo quadro si trova, nascosto finora all' occhio del critico, nella galleria di Dresda (n. 262). A mio proprio conforto posso farmi la testimonianza di aver sentito e veduto in questo incantevole quadro il genio e la mano del Giorgione, prima di aver saputo che era già notato per opera sua nel catalogo dell' Anonimo del Morelli.

Or come un'opera tale, la quintessenza dell' arte veneta, sia potuta rimanere negletta per tanto tempo, sarebbe per me un vero enigma, se non sapessi per lunga esperienza che le cose più incredibili, quando si tratti d' arte, diventano possibili. Se considero che nella sala attigua si trova la così detta *Madonna di Caitone,* opera attribuita al *Moretto,* quadro che finora fu ammirato e levato alle stelle come originale da critici stimati e dotti, per esempio dal Quandt e dal Rio, e che per contrario soltanto l' occhio di pochi intelligenti si sentì attratto dallo splendore che irraggia anche a traverso il velo, onde il restauratore ha coperto questa mirabile figura di Venere, la più

[1] N. 1421. Nella « Pietà » di Treviso, Domenico Caprioli, posto che il quadro sia veramente di lui, si darebbe a conoscere anche per imitatore di Giovan Antonio da Pordenone.

bella del mondo; quando, dico, rifletto a ciò, mi prende un sentimento di mortificazione e di profondo sconforto e chiedo a me stesso: a che ci serve dunque tutta la nostra vantata cultura, a che le migliaia di libri sull'estetica e sull'arte, a che giovano le nostre conferenze pubbliche, a che le esposizioni annuali di belle arti, se mancandoci una indicazione di catalogo, noi possiamo passare freddi o insensibili davanti a una delle più belle, delle più perfette creazioni che l'arte di tutti i tempi abbia mai suscitato?! Povero Giorgione, quanto poco sei capito da questo mondo moderno, sì, quanto poco ti hanno inteso, subito dopo la tua morte i tuoi stessi compatrioti! Hanno cercato e trovato la tua immagine radiante perfino in quadri i quali non rappresentavano che la tua caricatura. E valga il vero, chi non sa apprezzare questa Venere del Giorgione, questa figura di donna divinamente bella, non mi dica che Raffaello, Leonardo, il Correggio e Tiziano lo rapiscono. Ha mai Raffaello o qualunque altro artista, anche tra i Greci, rivelato un sentimento di linee più squisito di quello del Giorgione in questa figura di Venere? Quanto grossolana e volgare non sembra in confronto la donna nuda del Palma vecchio sulla stessa parete di questa galleria, quanto non è terrestre e priva di ogni grazia intima la famosa Venere con Cupido di Tiziano nella tribuna della gallerìa degli Uffizi![1] E poi questo paesaggio di paradiso! Se questa Venere del Giorgione fosse liberata con intelligenza e con cura dal sudiciume e dalla maschera dei colori del ristauratore, che la coprono, credo che questo quadro dovrebbe essere ritenuto per una gemma di primissimo ordine, non soltanto della galleria di Dresda ma di tutte le gallerie del mondo. Si paragoni questa Venere, che divenne poi

[1] Questa pittura di Tiziano, pregevole sotto tanti altri rispetti, fu quasi del tutto malconcia circa due anni fa, da un nuovo ritocco e non ha più attrattive nello stato presente.

il prototipo di tal genere di quadri erotici della scuola veneta, colla famosa Venere di Tiziano[1], non che con le sue figure di Danae, e si vedrà facilmente di quanto il Giorgione supera tutti i suoi imitatori nella squisitezza del sentimento e nella nobiltà del concetto. La Danae di Tiziano è così realista, sì, diciamolo francamente, così volgare nel concetto, che la vecchia accanto a lei ti fa naturalmente l'effetto di una mezzana della più bassa lega. Sia pure che accanto alla Venere del Botticelli nella galleria degli Uffizi, e accanto alla Danae del Correggio nel Palazzo Borghese a Roma, questa Venere addormenmentata del Giorgione paia ancor essa assai reale, ma lo è nel significato più bello e più nobile di questa parola. Il Giorgione era di una natura più sana, più forte e più gaia del Correggio e questi con la sua Danae si era inoltre proposto un tutt'altro fine che il Veneto con la sua Venere addormentata. La sensualità non fu mai spiritualizzata come dal Correggio, tanto nella sua Danae che nella sua Leda della galleria di Berlino. Quanto non sono grossolane in confronto tutte le rappresentazioni di Venere e di Danae di Tiziano! Concederò però volentieri che nella maestria tecnica, nella somma disinvoltura del pennello, nella distribuzione artistica della luce e delle ombre, nessun pittore d'Italia ha mai uguagliato il vecchio Tiziano.

Carlo Ridolfi pubblicò nell'anno 1646 le sue « Mera-

[1] Il corpo di questa Venere del Giorgione servì di modello a Tiziano per la sua Venere nella tribuna degli Uffizi, n. 1117. Se non che alla Venere dormiente del suo maestro egli sostituì, probabilmente per commissione del suo mecenate il Duca d'Urbino, il viso alquanto idealizzato della duchessa Eleonora, moglie adorata da Francesco Maria della Rovere. Tiziano aveva già fatto due volte il ritratto di Eleonora Gonzaga; l'uno di questi ritratti trovasi nella Galleria del Belvedere a Vienna, al N, 35 — sala II del vecchio Catalogo, al N. 506 del nuovo; l'altro è nella Galleria del palazzo Pitti al N. 18, sotto il nome di « Bella del Tiziano. »

viglie dell' arte. » È probabile che egli non abbia avuto conoscenza del manoscritto dell' Anonimo, però anch' egli cita questa « Venere addormentata » per opera del Giorgione e come ancora esistente in casa Marcello: « una deliziosa Venere ignuda dormiente è in casa Marcello ed a' piedi è Cupido con augellino in mano che fu terminato da Tiziano » (Vol. I, p. 130). Così diceva ancora in quei tempi la tradizione di casa Marcello. Questo quadro, osserva Hübner nel catalogo, venne poi a Dresda come opera di Tiziano « *e ai piedi di Venere vi era un Cupido, che era talmente malconcio, che lo si tolse via del tutto;* ristaurato dal Schirmer. » Dopo quel ristauro il quadro fu battezzato per una « copia (!!) » e oltre a ciò di un Sassoferrato (!).[1] E per tale lo considerano, con mia somma meraviglia eziandio i signori Cr. e Cav. (Vita di Tiziano vol. I), i quali si vantano inoltre di aver scoperto il quadro *originale* di questa Venere di Dresda in un quadro della galleria di Darmstadt (n. 520), ivi attribuito a Tiziano. Ai miei occhi la Venere di Darmstadt non è altro che una libera e pessima copia della Venere del Giorgione nella galleria di Dresda, fatta probabilmente da un qualche debole pittore tedesco della prima metà del secolo passato. Decidano dunque ora i veri amici dell' arte italiana tra queste opinioni cozzanti fra loro! A quelli però che trovano diletto nelle *copie* dell'Holbein (n. 1885),

[1] I tre alberi nel pian di mezzo, ritoccati in una maniera goffa e sguaiata; la striscia di luce sulle case è tutta giorgionesca, e esattamente come la vediamo sul quadro: « la tempesta con la zingara e il soldato » (presso il principe Giovanelli). Tutto il corpo della Venere, stupendamente bello, è coperto da una sudicia crosta giallastra. Il panno rosso bruno col lembo dorato, sul quale il braccio di Venere, modellato con tanta finezza, spiccatamente campeggia, è del tutto giorgionesco; sono pure della sua maniera le pieghe chiuse del panno bianco e la forma del pollice, che nel Giorgione è molto diverso da quello di Tiziano. E in ultimo la deliziósa forma ovale del viso! È la stessa che vediamo nella Madonna di Castelfranco e nella Madonna del Museo di Madrid.

del Correggio (n. 70), di Leonardo da Vinci (n. 39), di Tiziano (n. 251), del Moretto (n. 279), e che sono avvezzi a considerarle e ad ammirarle per quadri originali, non sono punto indirizzate queste mie parole; continuino essi a loro bell' agio a ricrearsi in quelle larve dell' arte, ma mi lascino tranquillo nella mia ammirazione della Venere del Giorgione.

Nella sala attigua trovasi la famosa Madonna del Moretto da Brescia (n. 279), grandemente lodata anche dal Rio e dal Passavant.[1] « La santa Vergine, dice il signor Hübner, « quale apparve nell' anno 1523 a un pastorello, Filippo Viotti del Monte Caitone nella provincia di Brescia, per tener lontano la peste. » *Riproduzione variata* della tavola in *Paitone*. Di sopra a sinistra si legge su fondo scuro: « Imago Beatae Mariae Virg. quae mens. august. 1533 (dunque non 1523) *Caitoni* (sic) agri Brani Pago apparuit Miraculor. operatione concursi pop. celeberrim. »

« C' est la Madone miraculeuse qu' il peignit (cioè Moretto) en 1533, pour satisfaire la dévotion de ses compatriotes et la sienne, etc., » dice il neocattolico scrittore di belle arti, l'amabile A. F. Rio nel suo opuscolo: *Leonard de Vinci et son école* (pag. 312), e prosegue così: « Pour comble de bonheur, c' était sur une bannière que devait être peinte l' image vénérée, avec le double caractère de Reine des anges et de mère de miséricorde. C' était un problème analogue à celui que Rafael avait à résoudre en peignant la Madone de S. Siste (!!); et les ames pieuses, qui ont aussi leur compétence (?), bien différente de celle des connaisseurs (come si vede), peuvent comparer, au point de vue de l' ispiration, ces deux chefs-d' oeuvre que

[1] Vedi: Passavant, Raffaello Sanzio, traduzione francese vol. II pag. 316.

le hazard a réunis dans la même ville. La Vierge de Moretto est à Dresde et fait partie de la collection de M. Quandt, excellent appréciateur des trésors d' art qu' il possède. » Dalla collezione del defunto signor di Quandt quel « chef-d' oeuvre » venne poi nella galleria di Dresda. Perfino i signori Cr. e Cav. citano la Madonna di *Caitone* per opera del Moretto nel loro catalogo delle opere di Alessandro Bonvicino e ne riportano l' iscrizione. [1]

Dovrei davvero dubitare di essere in cervello, se a tutti codesti giudizi concordi dei nostri più illustri scrittori di belle arti sul valore artistico di questo supposto quadro del Moretto non aprissi il cuore alla fede, che la « vierge miraculeuse » del signor Rio, celeberrima opera miraculorum, come dice l' iscrizione, continua tuttora a far miracoli. Ma, bando agli scherzi! Ammetterò volentieri che una copia ben fatta possa ingannare qualche volta anche i più sottili ed esperti critici, ma che una copia goffa, superficiale, stentata, quale è cotesto quadro, fosse capace di destare l' ammirazione di uomini che si sono occupati tutta la loro vita d' arte antica e che hanno pubblicato i loro giudizi in centinaia di opere sopra gli antichi maestri, questo poi non avrei potuto immaginarmelo. Povero Moretto, da questa Madonna di Caitone quale concetto dell' arte tua dovrà farsi il pubblico che visita la galleria di Dresda! Laddove tu sai così bene toccare il cuore d' ognuno coi tuoi dipinti, con la graziosa e fine armonia dei tuoi colori lucenti, con la nobiltà delle forme, con l' eleganza delle movenze, a Dresda, luogo principale di convegno di tutti gli amatori dell' arte, sei condannato alla berlina, sotto la rozza insegna di una monaca goffa, dall' aspetto isterico, senza sangue e senz' ossa! [2] No, protesto con tutta

[1] II, 416 e 417.

[2] Davanti a questa miserabile copia del secolo scorso non occorre di richiamare l' attenzione dell' esperto conoscitore sulle mani piatte e sen-

l'energia di un cuore profondamente offeso, in nome del nobile Bresciano, contro quell'indegno plagio verso il maestro. Che questa sguaiata figura donnesca rappresenti la Madonna di Caitone, non ho nulla da opporre, ma segua pure il signor Hübner il mio consiglio, non la confonda più in avvenire con la Madonna di Paitone del Moretto.

Meglio di Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, è rappresentato nella galleria di Dresda il gran Tiziano, suo contemporaneo. Il catalogo del signor Hübner non gli ascrive meno di nove opere. Osserviamole da vicino.

Tra questi quadri il primo che fece è senza dubbio il famoso « Tributo » (n. 248), segnato *Ticianus*. (Quasi tutte le opere del maestro dei suoi tempi giovanili, fino all'anno 1522-24 circa, sono segnati Ticianus e non Titianus.) I signori Cr. e Cav. mettono questo quadro nell'anno 1508 (Vita di Tiziano, ecc.) Il Vasari al contrario nell'anno 1514. Per parte mia mi avvicinerei piuttosto all'opinione dei signori Cr. e Cav. che a quella del

z'ossa, sull'espressione svenevole e sciocca di questa Madonna, sullo stridente color di mattone del suolo, ecc. Nell'originale questa figura di donna (certo non la meglio riuscita tra le deliziose figure del Moretto), appunto per la delicata tinta argentina della sua lunga veste bianca fa un'impressione profondamente poetica. Ma dov'è rimasto quello splendore argentino nel vestito della Madonna di *Caitone?* Probabilmente in Paitone, su quel colle brullo con la chiesetta, distante un buon quarto d'ora dal villaggio sottoposto. Li nel quadro originale, il rappresentare Maria alla terra in foggia di monaca aveva un significato, perchè ella parla col ragazzo che le sta davanti, il quale stava raccogliendo delle more sulla collina, mentre che essa l'incarica di scendere nel villaggio e di raccomandare alla gente di erigere sul colle una chiesa alla Madonna, se desiderassero essere liberati dalla peste. Ma che cosa mai potrebbe voler dire nella copia quella donna che mira fiso fiso davanti a sè? Nessuna persona di senno vorrà riconoscere la madre di Dio in quella monaca scrofolosa. Nella chiesa parocchiale di Auro, piccolo paese nella Val Sabbia, sui monti di Brescia, ho veduto un'altra più antica copia della Madonna di Paitone, e non occorre dire che anche qui il villanello era rappresentato con la sua cestina di more.

Vasari.[1] Non conosco altro quadro di Tiziano che sia eseguito con tale cura e con tanto amore, come questa nobile testa di Cristo, così profondamente sentita.[2] Questo quadro è dipinto nella maniera del vac Eyck, il che si vede ancora, per esempio in una parte del collo di Cristo, dove la velatura è sparita. Si dice che il « tributo » sia stato eseguito da Tiziano per il duca Alfonso di Ferrara, il che non ho animo nè di affermare nè di rifiutare recisamente. Ma quello che pare certo si è che il quadro fu acquistato da Alfonso IV o da Francesco I d'Este, e venne in tal modo nella galleria di Modena, per passare poi tra i « cento quadri » a Dresda.

Un altro bellissimo quadro della gioventù del maestro è la tavola (n. 249), sulla quale è rappresentata la Madonna col Bambino, circondata dai SS. Giovan Battista, Girolamo, Paolo e Maddalena. Non ostante il ristauro, è tuttavia d'uno splendido colorito. Io assegnerei quest' opera giovanile e brillante di Tiziano al medesimo tempo circa in cui dipinse la sua famosa « Assunta » per

[1] Altri dicono che il « tributo » deve essere stato dipinto tra gli anni 1516 e 1522, perchè Tiziano non andò a Ferrara prima del 1516. Questi vogliono dunque che il tributo sia stato fatto parecchi anni dopo l'« *Assunta* », del che per verità non so convincermi, perchè il tipo del Cristo in questo quadro è quello stesso che osserviamo nell'altro quadro di Tiziano, il Cristo che porta la croce nella chiesa di S. Rocco, di certo una delle opere giovanili del maestro.

[2] Il professore Thausing asserisce nel suo lavoro sopra il Dürer, pag. 269, che il Veneto in questo, che è il più espressivo di tutti i suoi quadri, fu ispirato dal maestro tedesco Dürer, e che perciò il « tributo » sia di « origine tedesca. » Confesso che quest'osservazione del mio eccellente amico m'ha tutta l'aria di un'illusione patriottica. A me sembra parimente che il gran Dürer non ne scapiterà punto, se lasciamo al Cadorino tutto e senza alcuna riserva quel suo Cristo. Non intendo dire con ciò che io non voglia ammettere anche nell'arte le analogie spirituali e morali, e conceder loro grandissimo valore, ma parmi soltanto che nei tempi moderni si sia fatto troppo abuso di queste analogie e tale da elevarle quasi a sistema.

la chiesa di S. Maria gloriosa de' Frari, (collocata ora nell'Accademia di Venezia), cioè tra il 1514 e 1520.[1]

Il terzo quadro di Tiziano, (n. 250) citato nel catalogo, rappresenta la sacra Famiglia con la famiglia del donatore, il padre, la madre e il figlio che adorano il divin Bambino. Molto ritoccato; ma autentico, e dell' età matura del maestro. Segue poi nel catalogo la Venere giacente sopra un divano, coronata di ghirlande da Cupido e occhieggiata da un giovine sonatore di liuto (n. 251). Questo quadro fu già tenuto per *copia* del Guarienti. come anche dai signori Cr. e Cav. L' originale trovasi nel Museo di Madrid.

[1] Se ho ben capito i signori Cr. e Cav., essi non riconoscono nel loro libro: « la vita di Tiziano » II, 477 e 478, questo quadro per lavoro di lui, ma l' attribuiscono ad *Andrea Schiavoni.* Trattandosi di ricercare la paternità di un' opera d' arte, non si decide nulla per mezzo di prove estetiche e tecniche. Qui cade in acconcio il proverbio tedesco: tale voce tal' eco *(Wie man in den Wald hineimschreit, so tönt s heraus).* Perciò, a conforto della mia opinione, mi fo lecito di sottoporre qui all' attenzione dei miei giovani amici una nota tutta materiale, ma eminentemente distintiva di Tiziano. Uno dei segni caratteristici, che ho avuto l' occasione di veder confermato in più di cinquanta opere autentiche del Cadorino, consiste in un soverchiamente spiccato polpaccio del pollice nelle mani maschili, com' essa si vede anche nella mano del Battista in questo quadro, nell' « Assunta » nella mano del l' apostolo in abito rosso: nel « Tributo » nella mano del fariseo, ece. Uno scolaro o copista avrebbe di certo evitato un tale sbaglio. Oltre a ciò, il quadro è molto sciupato: il Battista é del tutto ritoccato, il braccio destro del divin Bambino è assai malconcio, le velature intorno alla bocca di Maria sono in parte sparite così che si scorge il primo abbozzo di colori grigi a tempera. Anche S. Paolo è imbrattato. Ma fortunatamente la figura incantevole di S. Maddalena è ancora mediocremente conservata, come se la sua beltà seducente l' avesse protetta dalla smania ristauratrice del barbaro. La sua mano sinistra dice più di tutto a chi conosce Tiziano: sono la figlia legittima del Cadorino. Anche il cielo è sciupato. I colori rossi, adoperati dal maestro in questo quadro sono quasi gli stessi che troviamo nell' « Assunta » in Venezia. Non ostante gli strazi sofferti questo quadro maravigliosamente bello esercita ancora a traverso la sua maschera un incanto ineffabile in ogni anima capace di un vero sentimento artistico.

E così fu che l'idea dell'arte in Europa venne declinando a poco a poco dalla Venere del Giorgione e del Botticelli a siffatte rappresentazioni di Venere di Tiziano e da queste poi a quelle di un Mieris e di un Metzu, per arrivare finalmente all'idillio di Adriano van der Werff. Questa Venere fu ritenuta un pezzo per il ritratto della principessa di Eboli, e il sonatore di liuto per Filippo II. Quel giovine non sarà probabilmente altri che un gentiluomo veneto, che si fece dipingere da Tiziano accanto alla sua cortigiana.

Il ritratto di una giovine donna in veste rossastra (n. 252), che tiene un vaso in mano, è talmente ritoccato, ripulito e sfigurato, che non fa nessun effetto nel presente stato. Al contrario è mediocremente ben conservato e nobilmente concepito il ritratto della nobile signora vestita a bruno (n. 253).

Il ritratto maschile (n. 254) appartiene agli ultimi anni di Tiziano. Dietro a quell'uomo si vede sul telaio della finestra una scatola da colori; quest'opera appartiene all'anno 1561. Tiziano aveva dunque circa 84 anni, quando dipinse questo ritratto. Rivolgiamoci ora a quel bel ritratto di una giovine signora, vestita di bianco dai capelli biondi e con un ventaglio in mano (n. 255). Questo medesimo ritratto si vede nella galleria del Belvedere a Vienna, maestrevolmente tradotto in fiammingo dal Rubens. Incontriamo ancora la stessa persona, astrazione fatta dalla copia del Rubens, in un altro quadro famoso di Tiziano nella galleria del Belvedere; è una ragazza vestita di bianco, di circa 14 anni, che conduce per mano un fanciullo, nel qnadro di Tiziano « Cristo mostrato da Pilato al popolo » o l' « Ecce homo », collocato nella sala 2 col numero 19. Quest'ultimo quadro fu eseguito nell'anno 1543 per commissione del protettore di Tiziano, il ricco negoziante fiammingo, stabilito

a Venezia, di nome d'Anna (van Haanen). Nel nostro quadro di Dresda la stessa donna, di circa 11 o 12 anni più attempata, tiene una piccola banderuola in mano, la quale specie di ventagli era usata di consueto soltanto dalle *novelle spose.*[1] Lavinia, poichè questo quadro non è altro che il ritratto della figlia di Tiziano, sposò nell'anno 1555 Cornelio Sarcinelli da Serravalle.[2] Questo bel quadro fu evidentemente eseguito verso quell'anno, e non, come credono i signori Cr. e Cav., nel 1546.

La stessa Lavinia la vediamo ancora dipinta dal padre, ma più vecchia di circa 15 a 18 anni, nel ritratto numero 258 di questa galleria. Tiziano avrebbe dunque dipinto un'altra volta la signora Sarcinelli (donna a giudicarne dall'aspetto, sulla quarantina, divenuta nel frattempo alquanto brutta) circa il 1570-72, quindi quando egli contava già 94 anni. Soltanto le gentildonne portavano in Venezia il ventaglio di piume, e di fatto Lavinia, figlia

[1] Alcuni autori indicarono questa donna per l'*amante* di Tiziano, dimenticando che nel 1555 il maestro contava già 78 anni, quando dipinse questo ritratto, età non più acconcia, mi pare, ad accendere il cuore di una donna. Il Marchese Campori da Modena crede che Tiziano abbia regalato questo quadro femminile al suo Mecenate Alfonso II di Ferrara.

[2] I signori Cr. e Cav. nel loro riputato lavoro: « Tiziano, sua vita e suoi tempi » (italiano) 1878 (II, 208) ci comunicano il contratto matrimoniale, il quale, come essi dicono, deve essere ancora in possesso degli eredi del dottor Pietro Carnieluti a Serravalle. Ma, siccome questo documento, nel modo come lo rendono essi, potrebbe riuscire inintelligibile ad alcuni lettori, credo bene di aggiungere qui quel contratto nuziale, secondo il manoscritto che si trova nella biblioteca Trivulzio a Milano e che pare sia l'originale.

1555. A di 20 marzo in Serravalle.

Al nome sia di lo eterno Iddio et de la Gloriosa Vergine Maria et di tutta la Corte celestial et in buona ventura.

El se dichiara come in questo giorno si ha trattato (e non « si fa fratello » il che non avrebbe senso) et concluso matrimonio fra il spscri-

del maestro, non so dire se elevato o abbassato, dall'imperatore Carlo V al grado di conte, poteva considerarsi anch'essa per nobilitata. Con ciò non voglio mica aver l'aria di far poco conto del titolo di conte; al contrario stimo e rispetto conti e baroni, perchè non v'ha dubbio che fra loro s'incontrano più facilmente persone colte e di garbo, che non fra le turbe dei plutocratici o peggio ancora dei democratici. Volevo dir soltanto, che a sì grande artista, qual era Tiziano, doveva riuscire umiliante il vedersi misurato dall'imperatore con lo stesso regolo col quale Sua Maestà soleva misurare la turba degli accattoni

pto fiolo del qdam (e non ge) Messer Marco Sarcinello, cittadino citinense (di Ceneda) habitante in Serravalle, da una parte e la discreta (e non discritta) Madonna (e non Madama) Lavinia, fiola del spscripto M. Titiano Vicellio pittore de Cadore, habitante in Venetia dall'altra, si come comanda Iddio e la S. Madre Giesia (Chiesa.)

Per parolle di presente fatte (e non et ptii) et conto di dotte il spettabile Messer Titiano sopraditto li promette et si obbliga a dare al prefato M. Cornelio duc. (ducati) 1,400, a lire 6 e soldi 4 per ducato, (e non due 7 mille e quattrocento al 604 et due 7, ciò che non avrebbe senso) in questa forma, videlicet al dare della man (cioè all'atto dello impalmare) ducati 600 (e non 23 al dar della man due 7 seicento al 604 p. due 7) a Lire 6. e soldi 4 per duc. (ducato) et il restante, detratto il valore et lo ammontare de li beni mobili p. uso de la ditta sposa, li promette a dar in tanti contanti per tutto l'anno 1556, quali siano in tutto per lo ammontar et summa de li predetti ducati 1400 ut supra. (I signori Cr. e Cav. leggono anche qui due invece di duc., cioè ducati, e fanno così arrivare la dote a 2400 ducati, dunque a 1000 ducati di più che ne indica il manoscritto Trivulzio). La qual dotte il pfatto M. Cornelio con Madonna Calliopia Sua madre simul e in solidum togliono et accettano sopra tutti li beni pti et futi (presenti e futuri) li quali obbligano in ogni caso et evento di restituir et assicurar la ditta dotte.

Et così il pfato M. Titiano, a manutention de la sopraditta dotte promette et obbliga tutti li suoi beni pti et futi usque ad integram satisfationem (sic) et cosi l'una et l'altra parte di sua mano si sottoscrivono (e non sottoscriveranno) p. caution delle soprascripte cosse così promettendo esse parti p. se et suoi eredi mantenir et osservar ut supra continetur.

di titoli. È bensì vero che nel mondo politico officiale un principe conta più di un conte, un conte più di un barone, ma nel mondo artistico il conte Vecellio rimase e rimarrà sempre un mascalzone di fronte all' artista Tiziano.

La Germania può dunque vantarsi di possedere quattro ritratti della diletta figlia di Tiziano dipinti dal padre: primo quello dove ella, nel famoso quadro dell' « Ecce homo » nella galleria del Belvedere a Vienna, è ritratta come una giovinetta di circa quattordici anni; poi i due soprallegati della collezione di Dresda, e final-

Et Io Iuanne Alessandrino de Cadore pregado dalle parti testo.

Io Titian Vecellio sono (e non sarò) contento et affermo et approbo, quanto se contiene nell' oltrascripto contratto.

Io Cornelio Sarcinello son contento et affermo et approbo quanto se contien nell' oltrascrito contrato.

1555 a di 19 Zugno in Venetia.

Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titiano soprascritto, mio socero, schudi 500 et 55 d'oro, a L. 6 et 4 soldi l'uno (e non a L. 604 l'uno), e questi ho riceputo per parte et a bonconto de dote promessami ut supra.

1556 a dì Settembris in Venetia.

R. Io Cornelio Sarcinello soprascritto dal Sor Titiano soprascritto, mio suocero, duc. 322 et questo per robe stimade fra nui da M. Francesco Sartor el d'accordo da una parte et l'altra.

Item per cadene, ori et fatura scudi No. 88 come appare per la polizza de Balini zojelier.

a di 23 Luio 1557.

Noto faccio io Cornelio Sarcinello qualmente mi chiamo satisfato de tutta la summa de la dotta promessa a mi Cornelio per il Sor Titiano Vecellio mio suocer, parte per danari et parte per perle et altre robe haute et zoje et così come appar p̄. li nostri conti, et in fede di ciò io ho scrito di mia man propria. (I signori Cr. e Cav. non comunicano quest' ultima ricevuta.)

mente quel ritratto idealizzato della galleria di Berlino, che il maestro, a quanto pare, dipinse per la sua amica Argentina Pallavicino da Reggio, nel 1549 (Gaye, II, 375).

Mi resta ancora da mentovare quel ritratto di una Veneta, che porta il n. 257. La giovine signora tiene nella mano destra una pelliccia con testa di martora. Il signor Hübner ha forti dubbi sull'autenticità di questo quadro; difatto esso ha patito molto e le velature sono quasi sparite. Tuttavia ritengo che in origine sia stato di Tiziano.

Fra gl'imitatori di Tiziano *Polidoro Veneziano* particolarmente è rappresentato nella galleria di Dresda, meglio che in qualunque altra raccolta. I due quadri che sono ascritti a lui nel catalogo (n. 290 e 291) sono non solo autentici, ma nello stesso tempo assai caratteristici per Polidoro, le cui opere soglionò essere assai spesso attribuite ad altri maestri.

Il primo di questi due quadri rappresenta un nobile veneto che consacra il suo bambino alla Madonna, consegnandolo a S. Giuseppe, a destra Maddalena che porge al bambino una corona di fiori, nel fondo l'angelo custode.

Il secondo rappresenta lo sposalizio di S. Caterina da Siena col divin Bambino in presenza di S. Andrea.

Tra gl'imitatori di Tiziano è da annoverare anche il terzo Bonifazio o Bonifazio veneziano, il quale nella sua vecchiezza, cioè dopo il 1570, smise la maniera dei suoi parenti, Bonifazio I e II, e scelse a suo ideale, a quanto pare, appunto Tiziano. Il quadro, numero 287, Maria col divin Bambino che si volta verso S. Catterina in presenza dei SS. Antonio e Giuseppe, mi pare opera dell'ultima epoca di questo Bonifazio veneziano. Esso è di debole fattura e inoltre malamente ripulito.

Del famoso ritrattista Bergamasco *Giovan Battista Moroni,* e non Morone come lo chiama il sig. Hübner,

troviamo col num. 292 il ritratto di un uomo con la mano destra appoggiata sul fianco, dell'anno 1557, la miglior epoca del maestro. Questo ritratto, per quanto squisitamente dipinto, è però assai fiacco nel concetto e freddo nel colorito e a vero dire non fa apparire il Moroni nella sua migliore luce.

Al contrario è meglio rappresentato in questa galleria un altro Bergamasco, cioè *Andrea Previtali*. Il suo quadro (n. 239) è un acquisto recente e rappresenta la Madonna col Bambino e il piccolo S. Giovanni. È segnato: A...eas. (Bergo) mensis, 1510; fu dunque dipinto dal maestro ancora a Venezia, perchè egli vuol' essere partito dalla capitale per tornare nella sua patria Bergamo, verso la fine di quest'anno. Dal 1511 [1] fino al 1525 tutte le sue

[1] I signori Cr. e Cav. (I, 279), a torto parmi, sostengono essersi il Previtali stabilito a Bergamo non prima dell'anno 1515, giacchè so di avere veduta, molti anni fa, in casa Terzi a Bergamo una Madonna, segnata *Andreas Previtalus* 1511, prova che in quell'anno era a Bergamo; se l'avesse dipinta a Venezia l'avrebbe segnata Andreas Bergomensis. Nella chiesa del Conventino, vicino a Bergamo, si legge sopra un quadro rappresentante San Sigismondo: Andreas Previtalus, 1512. Il Cristo trasfigurato, quadro che dalla chiesa delle Grazie a Bergamo passò nella galleria di Brera a Milano, porta il nome: Andreas Previtalus, 1513. Questo quadro non fu mai nella chiesa di S. Benedetto, come dicono i signori Cr. e Cav., ma era già ai tempi dell'Anonimo del Morelli (pag. 52) nella chiesa delle Grazie. Finalmente sotto il quadretto che rappresenta il Crocifisso, nella sagrestia della chiesa di S. Alessandro della Croce in Bergamo, si legge il nome Andreas Previtalus e l'anno 1514.

Gli storici dell'arte italiana, i signori Crowe e Cavalcaselle, affermano inoltre che le pitture del Previtali abbiano alle volte un aspetto (look) lombardo (I, 279). In che consista questa fisonomia lombarda nei quadri del Previtali non saprei in verità indovinarlo. Dicono pure che egli abbia seguito in alcune sue opere la maniera del Basaiti e di V. Catena, opinione che di certo non è senza base nella bocca di quelli che, come loro, attribuiscono opere del Catena al Previtali. Così, per allegare due esempi di siffatte illusioni, essi prendono il grazioso quadretto nella galleria del principe Giovanelli per opera del Previtali, come pure la « Circoncisione » della galleria Manfrin a Venezia. Il primo

opere sono segnate Andreas Previtalus, prova che egli si trattenne durante questi quattordici anni nella sua città natale. Il conte Tassi (*Vita dei pittori, scultori ecc., bergamaschi*) asserisce che il Previtali morì nel 1528, ma non allega la prova di questa sua asserzione. L'ultima opera segnata del maestro porta la data del 1525, e adorna il quinto altare a destra della chiesa di S. Spirito a Bergamo. È un polittico con due divisioni: nella prima o nella inferiore vediamo nel mezzo Maria col divin Bambino ignudo, a destra le SS. Monica e Lucia, a sinistra Caterina e Orsola, davanti a quest'ultima stanno in ginocchio tre giovinette, al di sotto di Maria si legge: *Andreas Previtalus, 1525;* nella seconda o nella divisione superiore sta nel mezzo il Salvatore con una bandiera rossa nella mano sinistra, dai due lati i SS. Giovan Battista, Bartolomeo, Pietro e l'apostolo Giacomo. La parte superiore non è stata eseguita dal pennello del Previtali, ma è di un pittore grottesco di Bergamo, *Agostino da Caversegno,* scolaro e imitatore di Lorenzo Lotto. Negli anni 1524 e 1525 la peste aveva mietuto molte vittime eziandio a Bergamo, e la mia congettura, che anche il Pre-

quadro rappresenta Maria tra Santi e porta la falsa iscrizione « Joannes Bellinus. » La santa Vergine è una copia della Maria nel quadro di Giambellino, dell'anno 1507, nella chiesa di S. Francesco della Vigna a Venezia. Ambedue i quadri, tanto quello in casa Giovanelli, quanto quello della galleria Manfrin, non hanno che fare col Previtali, ma possono essere considerati per opere del Catena, presso a poco del tempo in cui dipinse il quadro di S. Maria Mater Domini. Cotesti storici confondono altre volte il Previtali col Cariani, come per esempio nella lunetta a fresco sopra la porta laterale della chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo; altre volte ascrivono pitture del Previtali a Pellegrino da San Daniele, come per esempio nel palazzo ducale di Venezia, dove attribuiscono il « Cristo nel limbo » (ivi ascritto al Giorgione!!) a Pellegrino; in somma, i signori Cr. e Cav. di questo egregio pittore, ma alquanto monotono artista bergamasco fanno una specie di camaleonte, il quale si presenta al pubblico ora nella foggia del Cariani, ora in quella del Catena, oggi come Pellegrino da San Daniele, dimani come L. Lotto.

vitali sia stato in quel numero e che così la parte inferiore del polittico debba ritenersi per la sua ultima opera, non è forse del tutto priva di fondamento. Perchè non potrebbe essere, che il Tassi, il quale fa morire il Previtali non prima del 1528, avesse preso in qualche documento scritto il numero 5 per un 8? Ora io suppongo che il polittico, rimasto incompiuto nell'anno 1525 dal Previtali per causa della sua morte improvvisa, sia stato terminato più tardi da Agostino da Cavasegno.

I signori Cr. e Cav. parlano ancora di un monogramma (I, 279), che deve trovarsi su alcuni quadri del Previtali; questo però mi è affatto ignoto. Neppure mi venne fatto di ravvisare reminiscenze del Palma vecchio in alcuna delle sue opere. Nelle sue pitture dell'anno 1502 (presso il conte Cavalli a Padova) fino al 1515 (la gran tavola nella chiesa di S. Spirito a Bergamo: rappresentante il Battista sopra un piedestallo tra quattro Santi), il Previtali si mostra sempre fedele, diligente e scrupoloso scolare e imitatore di Giovanni Bellini, un po' noioso e casalingo nel concetto e nella rappresentazione, ma stupendo nel colorito e delizioso nel paesaggio.

Quando verso la metà dell'anno 1515 Lorenzo Lotto prese stanza a Bergamo, per eseguirvi la sua gran tavola per la chiesa dei domenicani (ora collocata nella chiesa di S. Bartolomeo), il Previtali s'ingegnò in parecchie sue opere di quegli anni di imitare il Lotto, e vi riuscì tanto bene, che alquanti quadri di lui furono attribuiti a L. Lotto anche dai signori Cr. e Cav.[1]; eppure l'indole

[1] Tra gli altri i tre quadretti rotondi, che si trovano nella sagrestia del duomo di Bergamo, e che formavano una volta la predella della grande tavola del Previtali nella prima cappella a destra, dell'anno 1524, dell'istessa chiesa (II, 524, nota I); così anche i due quadri sopra tela, rappresentante l'uno la « natività di Cristo, » l'altro il « Crocefisso, » nella seconda sagrestia della chiesa del Redentore a Venezia (II, 531)

artistica dello spiritoso e nervoso Trevigiano è essenzialmente diversa dall'umore alquanto sobrio del Bergamasco!

L'Anonimo del Morelli non accenna ad opera alcuna del Previtali trovata nelle collezioni degli amatori delle belle arti a Venezia, laddove ne dinota parecchie di Palma il vecchio e di Giovanni Cariani, segno che i pregi del Previtali non vennero in istima che più tardi. Il padre Lanzi però, mosso probabilmente dalle lodi sperticate del conte Tassi, ha, nella sua « storia dell'arte, » a quanto mi pare, esagerato parecchio anche il valore di questo maestro, agguagliandolo quasi a Palma il vecchio. È vero che il Previtali è veramente quanto alla tecnica eccellente, e i suoi quadri non sono inferiori per vivacità di colorito a qualunque altro scolaro di Giambellino; è altresì vero che i suoi sono eseguiti al solito con somma delicatezza e con rara perfezione, ma a questo buon pittore mancavano però le qualità principali che fanno il grande artista, l'immaginativa cioè e l'originalità. Ed è perciò ch'egli non ebbe la minima influenza sullo sviluppo dell'arte veneta, e ne ebbe una assai debole su quello della scuola locale di Bergamo. Nelle gallerie di là dagli Apennini si cercherebbero indarno opere di Andrea Previtali.

Jacopo Palma è senza dubbio il più famoso dì tutti i Bergamaschi ed egli merita davvero questa riputazione; è chiamato il vecchio, per distinguerlo dal suo pronipote, Jacopo Palma il giovine. Parlando della pinacoteca di Monaco ho già manifestato il mio parere circa il posto che questo eccellente pittore ha diritto di occupare nella storia dell'arte veneziana. Non mi resta ora che a discorrere dei suoi quadri esposti in queste sale. Della sua *prima* maniera alquanto scolorita, la galleria di Dresda

non possiede alcun quadro:[1] possiede bensì alcune opere eccellenti della sua *seconda* e *terza* maniera detta anche maniera *bionda*.

Il quadro delle così dette « tre sorelle » (?) (n. 68) è un'opera famosa, ma sfortunatamente sciupata dai ritocchi. La « sorella » a destra ne ha patito maggiormente (gli occhi, la bocca e il naso sono talmente sfigurati che l'espressione n'è divenuta assai sgradevole). Questo quadro era nell'anno 1525 in casa di Messer Taddeo Contarini a Venezia e fu iscritto con le seguenti parole dall'Anonimo del Morelli nel suo tacuino (p. 65): « El quadro delle tre donne, retratto dal naturale insino al cinto, fu de man del Palma. » Un altro quadro eccellentissimo che appartiene ancora alla stess'epoca, porta il numero 270 e rappresenta Maria col Bambino, dinanzi a lei Giovan Battista, tutt'e due tengono un rotolo coperto di scrittura; con loro è santa Caterina.

Sui confini della terza o *bionda* maniera mi pare che stia la « Venere » (n. 69). Sembra che la stessa donna che servì da modello per la così detta « Bella di Tiziano » della Galleria Sciarra-Colonna, sia stata dinanzi gli occhi

[1] Pongo tra le opere di questa *prima* maniera del Palma, l'angelo col Tobiolo nella Galleria di Stuttgart; la *donna adultera* nella galleria del Campidoglio a Roma (ivi attribuita a Tiziano): *Adamo ed Eva* (n. 255) nella galleria di Brunswyck (ivi attribuita al Giorgione): e la *Lucrezia Romana* della galleria Borghese (sala XI; n. 5) a Roma. I tre primi quadri, ora nominati, debbono essere stati dipinti prima del 1512.

Colloco nella sua *seconda*, vigorosa maniera, alla quale appartengono i suoi migliori lavori, la cosidetta *Bella di Tiziano*, nel palazzo Sciarra-Colonna a Roma; la bella *Madonna* nella galleria Colonna (ai SS. Apostoli); la bellissima tavola nella chiesa di S. Stefano a Vicenza; la S. Barbara in S. Maria Formosa a Venezia, ecc.

Alla *terza* o bionda maniera appartengono « Giacobbe e Rachele » di questa galleria, la *Giuditta* (n. 619) nella galleria degli Uffizi a Firenze, l'« Adorazione dei magi » nella galleria di Brera a Milano, ecc.

del Palma quando ritrasse questa così detta Venere. Questa « dea dell' amore » nel quadro del Palma non è più altro che una donna ignuda dipinta egregiamente. Il quadro n. 267 appartiene alla *terza* o così detta maniera *bionda* del maestro, dall' anno 1520 al 1525 circa. Esso rappresenta il divin Bambino in grembo alla Madonna, il quale accarezza il piccolo Giovanni, accanto a loro sono Giuseppe e S. Caterina.

I quattro quadri ora citati sono, senza dubbio, opere antentiche del Palma vecchio; e se vi aggiungiamo ancora il delizioso idillio « Giacobbe e Rachele » (n. 240), la galleria di Dresda viene a possedere *cinque* opere di questo grande e vigoroso pittore. Nessuna galleria del mondo, dalla galleria del Belvedere a Vienna in fuori, può paragonarsi con quella di Dresda sotto questo riguardo.

Il catalogo del signor Hübner nota ancora due altri quadri col nome del Palma, ma, secondo pare a me, a torto. Il numero 266 rappresenta una donna che appoggia la mano destra su uno specchio, dietro di essa sta un uomo. Questo quadro di niun conto non può essere evidentemente che di uno dei molti imitatori del Palma. L' altro quadro porta il numero 271 e rappresenta Maria col divin Bambino, a lato di lei Elisabetta col piccolo Giovanni che tiene un rotolo sul quale stanno le parole: *ecce agnus Dei.* Sul davanti santa Caterina e Giuseppe. Nell' opinione mia questo quadro appartiene al *secondo Bonifazio*, l' istesso maestro dunque al quale abbiamo già attribuito l' « Adorazione dei tre magi » (numero 242 nel catalogo sotto il nome del Giorgione). Colgo quest' occasione per comunicare ai miei giovani amici alcuni cenni sulla famiglia artistica dei Bonifazi.

L' autore più antico, che faccia menzione di un pittore Bonifazio, è l' Anonimo del Morelli (pag. 62): « In casa de M. Andrea di Odoni (a Venezia) nell' anno 1532, l

Transfigurazione de S. Paulo fu de man de Bonifacio *Veronese.* » Nell' anno 1556 fu pubblicata l' opera di Francesco Sansovino: *Dialogo di tutte le cose notabili che sono in Venezia,* ecc., nella quale si parla altresì di un pittore Bonifazio *da Verona,* e Anselmo Guisconi nel suo dialogo pubblicato nell' istess' anno 1556, (col titolo: *tutte le cose notabili e belle che sono in Venezia*) numera tra i pittori più famosi del secolo: *Bonifacio da Verona,* Giambellino, Giorgione, Pordenone, Tiziano, Paris, Tintoretto e Paolo Caliari. Anche il milanese P. Lomazzo non parla che di un solo Bonifacio, cioè del *Veronese.*[1] Dall' altra parte il Vasari,[2] e dopo di lui il Ridolfi, il Boschini e lo Zanetti[3] non parlano che di un Bonifacio *Veneziano.*

Non vi fu dunque agli occhi di tutti gli autori ora nominati che *un solo* pittore di questo nome, secondo gli uni nato a Verona, secondo gli altri a Venezia. Nell' anno 1815 il Moschini faceva nella sua *Guida di Venezia* la giusta osservazione, che debbono esservi stati *due* pittori Bonifacio, dei quali l' uno morì, secondo il necrologio della chiesa di S. Ermagora, il 19 di Ottobre 1553, l' altro fu rappresentato in opere, che sono segnate coll' anno 1558, e anche col 1579.

Finalmente il testè defunto dottor Cesare Bernasconi da Verona rinvenne in un registro della confraternita, detta il Collegio, che si trova nell' archivio della chiesa dei SS. Siro e Libera di Verona, che il pittore Bonifacio, ammesso nel 1523 in quella confraternita, morì già nel 1540. Da questo si rileva che vi sono stati *tre* pittori di quel nome, dei quali il primo morì nel 1540, il secondo

[1] *Trattato dell' arte della Pittura ed Architettura,* 1584, p. 684.
[2] Ediz. Le Monnier, vol. 13, p. 109.
[3] Studi sopra la Storia della Pittura italiana, ecc. 1864, p. 388 e 389.

nel 1553, laddove un terzo nell'anno 1579 attendeva ancora con operosità all'arte.

Le opere numerose di questi tre Bonifazio hanno tra loro una certa rassomiglianza di famiglia, press'a poco come le pitture della contemporanea famiglia di artisti da Ponte, chiamata Bassano, e non è facile distinguere l'una dall'altra. Secondo la mia opinione, l'uno dei due Bonifacio maggiori non è soltanto uno dei primi artisti della scuola veneta, ma potrebbe essere chiamato a buon dritto il suo più splendido *colorista*. Come artista mi pare che, nella serenità del concetto e nella grazia leggiera delle sue figure, non abbia mai rinnegato la sua patria Verona; ma quanto alla maniera egli è tutto veneziano, e sotto questo aspetto non vi si ravvisa alcuna attinenza coi Veronesi. È vero che gli accordi dei suoi colori non sono nè così fini, nè così meravigliosi come quelli del Giorgione, nè così profondi, severi e vigorosi come quelli del Palma e del Tiziano, nè così spiritosi come quelli del Lotto; pure, per il loro splendore sereno, lieto ed armonioso, esercitano un fascino particolare sull'occhio dell'osservatore.

Il secondo Bonifazio, imitatore fedele del primo, penetrò talmente nel midollo non solo della maniera di dipingere, ma eziandio del modo di pensare del primo, forse suo fratello o parente, che è quasi impossibile di distinguere la mano dell'uno da quella dell'altro, particolarmente in quelle opere nelle quali, ne sono convinto, lavorarono tutti e due. Di siffatte pitture comuni ai due Bonifazi maggiori, ve ne ha, a quanto mi pare, non poche. Le condizioni della loro vita debbono essere presso a poco le seguenti:

I due Bonifazi maggiori nacquero a Verona, probabilmente nell'ultimo decennio del secolo XV, e vennero per tempo a Venezia nello studio di Palma il vecchio; ambedue erano parenti, forse anche fratelli; l'uno un ingegno

brillantissimo, l'altro un' egregio imitatore. Il terzo Bonifacio più giovane, probabilmente figlio di uno dei due maggiori, sarà nato a Venezia, ed ebbe perciò diritto al nome di Bonifazio *veneziano*. Nel 1568, quando il Vasari pubblicò la seconda edizione della sua opera, non viveva e non operava altro che quest' ultimo Bonifazio, e così il relatore veneto dell' Aretino non ebbe torto di chiamare « *veneziano* » il Bonifazio vivente (il solo che egli conoscesse, a quanto pare); è vero che bisogna fargli il rimprovero di non aver preso notizia dei due altri pittori dello stesso nome, di gran lunga più egregi che non il Bonifazio vivente suddetto.

Secondo questa mia supposizione vi sarebbero stati non solo uno, ma due pittori del nome di Bonifazio, che erano *veronesi di nascita*, e uno, forse anche due Bonifazi che, nati in Venezia, possono giustamente essere considerati come *veneziani*.

Al contrario quasi tutti gli storici dell' arte non hanno finora riconosciuto che un solo pittore Bonifazio, al quale hanno attribuito tutti quei quadri che, quantunque di valore assai disuguale, mostrano però una certa rassomiglianza di famiglia. Gli autori dei molti cataloghi di gallerie, particolarmente in Italia, confondono, per colmar da parte loro la misura, il così detto Bonifazio veneziano con Bonifazio o Fazio Bembo, pittore della corte del primo Francesco Sforza, e che fiorì nella seconda metà del secolo XV, e lo chiamarono e lo chiamano perciò ancora, come fa anche il sig. Hübner, *Bonifazio Bembi*.

Facio Bembo, detto anche Facio di Valdarno, il quale dipinse in Cremona (chiesa di S. Agostino), in Milano, nel castello di Pavia e altrove per gli Sforza,[1] non

[1] Tra tutte le opere di questo maestro, assai famoso a' suoi tempi, rimasero fino a circa 20 anni fa, soltanto, sopra un muro della chiesa di S. Agostino a Cremona, i ritratti a fresco di grandezza naturale di Fran-

ha di certo avuto attinenze nè artistiche nè di famiglia coi Bonifazio di Verona. Vi fu inoltre ancora un *Benedetto Bembo,* della scuola dello Squarcione, del quale esiste un' opera, segnata del nome, nel castello di Torchiara (nel Parmigiano). Consiglierei perciò al signor Hübner di cancellare il cognome Bembi nella prossima edizione del suo catalogo. Ora, la famiglia dei pittori Bonifazi, dallo studio dei quali vennero fuori non solamente *Antonio Palma,* padre di Palma il giovine, ma anche, secondo me, *Polidoro Lanzani,* chiamato Pol. veneziano, operò dal principio del terzo decennio fino alla fine del XVI secolo, e quasi esclusivamente in Venezia. A meglio distinguere i tre pittori Bonifazi, di tutti i quali ci sono pervenute opere segnate dell' anno e che comprendono gli anni dal 1530 fino al 1579, useremo per il più distinto nell' arte il nome di Bonifazio (veronese) *seniore,* per il secondo di Bonifazio (veronese) *juniore* e chiameremo il terzo Bonifazio *veneziano.*

Bonifazio veronese *seniore* è già chiamato dal Ridolfi (*Vite dei Pittori Veneti,* I, 369), e credo a ragione, scolaro di Palma il vecchio. Questa asserzione è confermata, più che dai documenti scritti, dalle stesse opere di lui, fra le quali quelle della sua gioventù sogliono generalmente attribuirsi a Palma il vecchio, così tra gli altri l' eccellente quadro presso il signor Enrico Andreossi (Via Clerici, 2) a Milano. Questo splendido quadro rappresenta Maria seduta col Bambino e col piccolo Giovanni, a destra di lei S. Girolamo e l' apostolo Giacomo, a sinistra Santa Caterina; nel fondo paesaggio ed architettura. In casa Terzi a Bergamo, dove stava prima il quadro, passava per opera del Palma vecchio, e

cesco Sforza e di sua moglie Bianca Maria Visconti. Un ritocco moderno, cioè una restaurazione, ha però distrutto anche questa reliquia dell' arte.

per tale fu anche descritto dai signori Cr. e Cav. (II, 473), i quali lo mettono perfino tra i *masterpieces* del Bergamasco. L'Accademia di Venezia ne possiede una copia da scuola (num. 365), col nome falso di Andrea Schiavoni. Un' opera, fors' anche anteriore, dello stesso Bonifazio, si trova nella galleria dell' Ambrosiana a Milano, col nome del Giorgione. Essa rappresenta nel mezzo la S. Vergine, che porge un frutto al divin Bambino, sostenuto da S. Giuseppe; al di sotto della Madonna il piccolo Giovanni, a sinistra l' arcangelo col Tobiolo; nel fondo paesaggio. In questo delizioso quadro molte cose ricordano ancora il maestro Palma, così p. e., S. Giuseppe, la testa dell' arcangelo presa di profilo, il paesaggio, — ma il tipo della testa della Madonna è qui quello stesso, che abbiamo veduto nel quadro del signor Andreossi, la forma dell' orecchio e della mano è del tutto quella di Bonifazio primo; in questo quadro troviamo pure quel velluto rosso cupo affatto particolare a questo maestro, stoffa che vedesi in quasi tutti i suoi quadri. Questa è la più antica opera che io conosca di Bonifazio primo. I signori Cr. e Cav., sia detto in parentesi, sono di un altro parere; dicono di questo quadro (II, 160): « this picture is by a modern, who studied many of his predecessors. The S.t Joseph is in the fashion of Pordenone, the Madonna has the round fulness of Palma il vecchio. But the painter, probably *Calderara,* is a coarse imitator. [1] » Un'altra opera giovanile di questo Bonifazio vedesi nella galleria

[1] È probablle che a pochi dei miei lettori sia noto, anco sol di nome, questo Giovan Maria Zaffoni, detto Calderari, e spesso citato dai signori Cr. e Cav., il quale difatti non lo meriterebbe neppure. Chi desidera conoscere questo debole imitatore del suo condiscepolo Bernardino Licinio da Pordenone vada nella piccola città di Pordenone, dove troverà nella cattedrale due suoi quadri antentici, poi anche delle pitture a fresco nella chiesetta della Trinità nelle vicinanze di Pordenone (Adamo ed Eva, l'espulsione dal paradiso ecc.).

Colonna ai SS. Apostoli a Roma, ivi attribuita a Tiziano. Essa rappresenta Maria seduta col Bambino in una aperta campagna, a destra di lei i SS. Giuseppe e Girolamo, a sinistra S. Lucia e un angelo. Anche nel palazzo reale a Venezia, nella così detta stanza di Napoleone I, troviamo un bel quadro di questo maestro: una Madonna in trono col divin Bambino nudo in piedi sui ginocchi di lei; a sinistra il piccolo Giovanni e S. Barbara, a destra S. Omobono, che porge l'elemosina ad un mendico, nel fondo paesaggio ed architettura. Segnato:

1533 — 9 novembre.

E così pure nel palazzo Pitti (n. 84): Maria col Bambino, il piccolo Giovanni, S. Elisabetta e il donatore, quadro ivi ascritto al Palma vecchio, ma ritenuto dai signori Cr. e Cav. (II, 489) per opera di un qualche pittore di Treviso o del Friuli. Mi pare che pure la galleria di Dresda possieda un quadro di Bonifazio primo. Esso rappresenta il ritrovamento di Mosè, soggetto trattato spesso dai Bonifazi.[1] Sfortunatamente questa pittura, tuttora brillante e ricca di colori, essendo stata ripulita da mano spietata, è rimasta priva della sua velatura.[2] Nelle opere posteriori non è sempre facile, alle volte impossibile, il distinguere la mano di Bonifazio primo dalla mano di Bonifazio secondo, particolarmente in quei quadri che probabilmente sono stati eseguiti, come ho ragione di

[1] Presso il principe Mario Chigi a Roma, nella galleria di Brera (n. 363); nel palazzo Pitti a Firenze (n. 161), ivi ascritto al Giorgione, e in altri luoghi.

[2] Mi pare che dei tre altri quadri, altresì attribuiti a Bonifazio, il numero 252, la Sacra Famiglia con Caterina e Antonio, non sia che opera di bottega, e che il numero 264, la risurrezione di Lazzaro, ritoccato e sfigurato, sia di Bonifazio veneziano.

supporre, in comune da tutt'e due; così, per allegarne qui alcuni esempi, nel famoso « ritrovamento di Mosè » della galleria di Brera a Milano, nel non men famoso quadro del « ricco Epulone » della Pinacoteca veneta, nella « sentenza di Salomone » (n. 55), nell'« adorazione dei magi » (n. 57) dell'anno 1533 e della « donna adultera davanti a Cristo » (n. 50) pure dell'accademia di Venezia, nella « predica di S. Antonio da Padova, » della piccola chiesa di S. Antonio a Camposampiero nel Padovano. Tutti questi quadri ora citati si fanno ammirare per la forza luminosa del colorito; e riconosciamo in essi lo stesso tipo di teste maschili e femminili, così che vi si potrebbe difficilmente supporre la mano di due pittori. Se confronto però tra loro i disegni di questi due Bonifazi veronesi, dacchè ho la fortuna di possederne alcuni, risulta che l'uno era un artista assai più forte che non l'altro. Laddove l'ultimo tira tutte le sue forme a lungo e vacilla nei suoi contorni, le figure del primo ci stanno precise e vivaci davanti agli occhi, i partiti di luce e d'ombra sono spiccatamente staccati fra loro, le forme inclinano piuttosto al rotondo. Per mettere con più precisione sotto gli occhi dei miei giovani amici questa diversità nelle forme, per esempio dell'orecchio, non pure dei due Bonifazi veronesi, ma anche del loro maestro, il Palma vecchio, riproduco qui in contorni la forma dell'orecchio, che incontriamo tanto in quelle pitture, che tengo per opere di Bonifazio primo, quanto in quelle che, come suppongo, sono state eseguite in comune dai due Bonifaci Veronesi. (III)

Palma vecchio

Bonifazio primo

Bonif. secondo

Sono *esclusivamente* di *Bonifazio*, secondo molta probabilità i quadri seguenti di facile accesso ad ognuno:

Nella Galleria di Brera a Milano il « convito di Emaus » (n. 211); nell'accademia di Venezia « Cristo tra gli apostoli » (n. 516), Cristo, sopra un trono, dintorno a lui David e i S. S. Marco, Lodovico, Domenico e Anna; sotto il trono vi è un angelo con la cetra, segnato con la data 1530 (n. 505); nella galleria di Weimar i due trionfi del Petrarca e via discorrendo.[1]

Anche nella galleria di Dresda troviamo alcuni quadri di questo Bonifazio secondo, così la già citata « adorazione dei pastori » (n. 241 sotto il nome del Giorgione, poscia sotto quello del Palma vecchio): Maria col Bambino, accanto a lei Elisabetta e il piccolo Giovanni, di fronte S. Caterina e Giuseppe (n. 271). Ho già avuto più volte occasione, in questi nostri studi, di avvertire i miei giovani amici di guardarsi dal far dipendere l'attribuzione di un'opera d'arte dalla sola impressione generale, che per caso potrebbe fare sull'osservatore, o dalla

[1] Anche la nota « Cena » attribuita al Palma, in S. Maria Mater Domini a Venezia, mi pare lavoro di Bonifazio secondo.

maniera di dipingere che si crede di riconoscervi, e mi sono ingegnato di dimostrare con esempi quanto è facile, anche all' occhio molto esperto degl' intelligenti, in difetto di un metodo determinato e sicuro a base del giudizio, di scambiare le opere del maestro con quelle di uno dei suoi migliori scolari o imitatori, o viceversa. Abbiamo veduto a proposito del bel quadro di questa galleria, « Giacobbe e Rachele » (n. 240), come i Signori Cr. e Cav. pigliassero Palma il vecchio per il suo scolaro Giovanni Busi, detto il Cariani, e vorrei far notare qui un' altra volta come gli stessi illustri critici non di rado abbiano considerato quadri di un altro scolaro del Palma, cioè di Bonifazio veronese, per opere del maestro stesso. Basteranno per confermarlo due esempi tratti da gallerie tedesche. Nella galleria di Stoccarda vi sono due quadri (n. 14 e 329), i quali sono ascritti entrambi in quel catalogo a Palma il vecchio, e come tali sono notati anche dai signori Cr. e Cav. nel loro inventario delle opere del Palma (II, 484). Il primo rappresenta la Santa Vergine col bambin Gesù in un' aperta campagna, col piccolo Giovanni e i S. S. Giuseppe, Elisabetta e Caterina. Non ostante il forte ritocco non mi pare difficile di riconoscervi la mano e la maniera di *Bonifazio primo*. L' altro quadro porta il numero 329: Madonna col bambino tra i S. S. Pietro e Giovan Battista, paesaggio nel fondo. È ritoccato e anche danneggiato, ma, secondo il mio parere, è ancora riconoscibile per opera di Bonifazio secondo. Oltre alla forma dell' orecchio anche la forma della mano presso questi due scolari del Palma è molto diversa da quella del maestro. La mano presso Palma il vecchio è sempre più *ossosa*, dunque più *quattrocentista*, se posso esprimermi così, che presso i suoi scolari. La forma della mano nei quadri di Bonifazio Veronese è più gonfia e floscia, le dita più affusolate che presso Palma

il vecchio. Nei quadri del Cariani la mano rassomiglia a quella dei Bonifazi, ma è più massiccia, più tozza. E se nelle opere di Vincenzo Catena si vede spesso un cagnolino bolognese coperto di pelo bianco e lungo, Bonifazio non di rado pone nelle sue un cagnolino screziato di rosso e di bianco.

Il tipo delle Madonne del Cariani è da contadina, ma più energico, più serio e meno mondano di quello di Bonifazio veronese, le cui sante Vergini e martiri con la loro espressione dolce e tranquilla e con la loro soave grazia non di rado rasentano il sentimentale. Anche nell'armonia dei colori sono diversi: il Bergamasco è robusto e vigoroso, ma spesso pesante e oscuro, il Veronese al contrario è chiaro, elegante e splendido; i paesaggi di Bonifazio appartengono ai più gai tra quelli dei Veneti, quelli nei quadri del Cariani sono bruni e privi di ogni vaghezza di linee.

Del terzo *Bonifazio*, il *veneziano*, sono tra le altre tutte quelle figure di santi accoppiati a due a due, che incontriamo in parecchie chiese del Veneto, come anche nella pinacoteca di Venezia:

i S. S. Girolamo e Margherita (n. 26);
i S. S. Bruno e Caterina (n. 28);
i S. S. Barnaba e Silvestro (n. 29);[1]
i S. S. Antonio e Marco (n. 34).

Tutti codesti quadri sono dell'anno 1562, appartengono dunque all'epoca giovanile del maestro, che nacque probabilmente tra il 1525 e il 1530. Conosco qua-

[1] Questo quadro ha la data del 1562. Si studi in queste figure la forma dell'orecchio, che è più larga e più rotonda in Bonifazio veneziano, che in Bonifazio secondo e perciò si avvicina a quella di Bonifazio primo.

dri segnati da lui degli anni 1558[1] e 1563, in tutti i quali si riconosce ancora il colorito e la maniera dei Bonifazi maggiori, laddove nei quadri suoi di tempi posteriori, per esempio nella sua bella tavola (ora nell'accademia di Venezia n. 483): la Vergine sulle nubi, e sotto i S. S. Francesco, Chiara, Pietro, Paolo e Giacomo re di Aragona, si vede distintamente come egli s'ingegnò di imitare qualche volta anche il suo gran contemporaneo Tiziano.

Nella bottega di questa famiglia di artisti si operava nel XVI secolo tanto quasi quanto in quella dei Bassani, e nella maggior parte delle chiese di Venezia, come anche in quasi tutte le gallerie pubbliche e private d'Italia, s'incontrano quadri con l'evidente impronta dei Bonifazi. Alcuni di questi vanno pure col nome di Andrea Schiavone.

Troviamo a Dresda opere eccellenti e caratteristiche di un contemporaneo più giovine, che in una cert'epoca di sua vita fu anche rivale di Tiziano, voglio dire dell'energico, grandioso, benchè qualche volta un po' superficiale *Jacopo Robusti*, detto il Tintoretto (nato nel 1518). Dalla galleria del Belvedere a Vienna in fuori, non saprei indicare una raccolta di qua dalle Alpi che possieda quadri così preziosi di questo maestro, come questa.

Anche *Jacopo Palma* il minore vi è rappresentato abbastanza bene, ma nessuno di questi suoi quadri appartiene alla gioventù del maestro, quando prometteva più

[1] Vidi anni fa dall'antiquario Sig. Guggenheim a Venezia un quadro di questo terzo Bonifazio, che aveva ancora del tutto il carattere dei pittori maggiori di questo nome. Rappresentava la Madonna col Bambino tra S. Sebastiano da Tolosa e S. Pietro, il quale era evidentemente il ritratto del committente. Il quadro era segnato con la data del 1558.

di quello che seppe poi mantenere. Una sola galleria di Germania, cioè quella di Stoccarda, possiede come fu già detto prima, un quadro autentico di suo padre *Antonio*, nipote di Palma il vecchio. In esso è rappresentata la « resurrezione di Cristo » con un paesaggio nel fondo; è segnato: ANTONIVS PALMA P. Questo quadro, che rammenta in tutto la scuola dei Bonifazi, ci fa testimonianza che le relazioni amichevoli, che esistevano tra i due Bonifazi veronesi e il loro maestro, il Palma vecchio, zio di Antonio, continuarono anche col suo nipote. Non conosco che un'altra opera sola segnata del nome di quest'Antonio Palma, essa si trova nella sagrestia della chiesa parrocchiale di Serinalta sui monti bergamaschi, dove i Palma ebbero i natali; è dell'ultima epoca del pittore.

Del brioso e qualche volta anche squisitissimo[1] Paris Bordone da Treviso trovo quattro opere in questa galleria: i numeri 280, 281, 282 e 283, ma le due ultime gli sono attribuite dubitativamente. Tra queste soltanto il numero 281 rappresenta il maestro in modo veramente degno di lui.

Il numero 280 raffigura Apollo e Marsia; il numero 281 Diana col dardo in mano e con due cani da caccia, una ninfa le porge la testa di un cervo. Il numero 282, Maria che adora il divin Bambino giacente innanzi a lei, ricorda più la maniera di Polidoro Lanzani che quella del Bordone.

Ad un concittadino di Paris Bordone, al Trevigiano Rocco Marconi, scolaro del Palma vecchio[2] e più tardi

[1] Mi basti di ricordare qui il « pescatore con l'annello davanti al doge » nella pinacoteca veneta.

[2] Chi desidera convincersene, osservi nel palazzo reale a Venezia « l'adultera » la qual'opera giovanile del maestro, segnata col nome *Rocchus Marchonus*, ricorda molto la maniera di Palma il vecchio.

imitatore anche di Giorgione e di Paris, è attribuito nel catalogo di Dresda un quadro che non gli appartiene. Ha il numero 271, e rappresenta « Cristo che porta la croce. » Secondo me esso è opera di *Francesco Prato da Caravaggio,* pittore poco noto e scolaro di Girolamo Bomanino da Brescia. Di questo, del resto mediocrissimo artefice, si vedono quadri, e sono i migliori, a Brescia nelle chiese di S. Francesco, di S. Rocco, (che sono ivi considerati come opere di Callisto da Lodi) e S. Agata, come pure anche in parecchie gallerie private di quella città, presentati però ai visitatori per la più parte sotto nomi più illustri.

Il quadro decorativo (n. 285) chiamato la « liberalità, » dipinto in chiaroscuro, e attribuito a *Domenico Campagnola,* potrebbe piuttosto considerarsi come uno studio di Bonifazio. Domenico Campagnola è quello fra gli artisti veneti che suole essere più spesso d'ogni altro confuso con Tiziano, particolarmente nei suoi disegni. Così non soltanto la galleria di Dresda possiede parecchi disegni di lui sotto il nome di Tiziano, ma eziandio nel catalogo della raccolta del Louvre del sig. Reiset si trovano attribuiti a Tiziano Vecellio disegni di Domenico Campagnola, e fra gli altri il bel disegno a penna « il giudizio di Paride,[1] » che rivela, nel parer mio, ad evidenza la mano di quell'artista. Anche nella collezione del Museo Britannico i disegni coi numeri 138 e 136 del catalogo Braun appartengono secondo me al Campagnola e non a Tiziano. Nel primo sono rappresentati due uomini giacenti presso un villaggio, nel secondo dei fanciulli.

La galleria di Dresda ha quattro dei migliori quadri di Paolo Veronese il quale, se non è sempre gran-

[1] N. 432 del catalogo Braun.

dioso è però sempre disinvolto, gaio e dignitoso, e se alle volte pecca di soverchio sfarzo alla spagnuola non è però mai volgare. In nessuna galleria pubblica del mondo, non eccettuate nemmeno quelle del Louvre e di Venezia, Paolo Caliari è così bene rappresentato come qui. Noto di passaggio che lo schizzo per il quadro col numero 327, il quale rappresenta la famiglia Cocina, raccomandata alla Madonna dalle figure allegoriche della Fede, della Speranza e della Carità, si trova nella collezione dei disegni della galleria degli Uffizi a Firenze, sotto il nome di Tiziano.[1]

La sacra Famiglia (n. 344) è attribuita dal signor Hübner al figlio di Paolo, *Carletto Caliari;* pure, a quanto mi pare, non ebbe gran torto il defunto Guarienti ravvisandovi la mano di *Gabriele*, fratello di Carletto. E per verità è molto difficile, anzi impossibile, di riconoscere esattamente e di distinguere tra loro le diverse mani che lavorarono alle opere fatte nello studio di Paolo Veronese.

« Dunque come da me disegnato, (scrive Benedetto Caliari al suo protettore Giacomo Contarini),[2] da Carlo abatiato (abbozzato) e da *Gabriel* finito, prego lo accetti, e lo vegga come genio suo, concetto nelle nostre menti. »

Mi pare che il signor Hübner abbia preso un altro abbaglio nell' indicare la paternità del ritratto femminile, numero 349. Il Fasolo, che dipinse questo ritratto, sciupato dalla ripulitura, era contemporaneo e collega di Paolo Veronese e dipinse più volte in compagnia di lui a fresco. Ma questo Fasolo non ha che fare col pavese Bernardino Fasolo, contemporaneo e imitatore di

[1] Fotografato da Philpot, n. 415.
[2] Vedi Gaye, Carteggio, II, 551.

B. Luini e di P. F. Sacchi. *Giovan Antonio Fasolo* era di Vicenza; il suo epitaffio nella chiesa di S. Lorenzo ivi dice:

JOANNIS · ANTONII · FASOLII
PICTORIS · EXIMII · HAEREDVM
Q · SVORVM · VIXIT · ANN · XLII
OBIIT · X · CALEN · SEPT · MDLXXII.

« Il Cristo morto pianto dagli angeli » (n. 353) è di *Giuseppe Porta* (detto Salviati) da Garfagnana. Il padre Lanzi[1] cita quest'opera per una delle cento venute da Modena a Dresda; ma pare senza sufficiente fondamento.

Non posso finalmente tralasciare di far qui menzione del buon ritratto femminile col numero 496, che si vede sospeso alla parete senza il nome del suo autore. Chi è stato a Venezia si ricorderà senza dubbio di quelle rappresentazioni buffe della vita dei veneti nel secolo passato, come se ne vedono tanto nel museo Correr, quanto nel gabinetto della divisione Contarini nell'accademia di Venezia, e non gli giungerà quindi nuovo il nome di *Pietro Longhi*. Questo ritratto femminile appartiene, secondo me, a quel Goldoni de' pittori.

L'arte dei Veneti si spegne quasi con Pietro Longhi, dopo di aver percorso la sua splendida parabola. Ma coll'arte sparisce anche il Veneziano. Venezia ha dato già l'ultimo crollo, spossata dagli anni. I suoi palazzi, è vero, sono ancora in piedi, ma deserti e tristi, simili alla bella conchiglia del nautilus, nelle cui argentee volte si annida ogni specie di animalucci. La razza di uomini che fab-

[1] Vol. III, 199.

bricò quella città maravigliosa, e che era degna di dimorarvi, è sparita, e con essa sparì anche l'arte sublime, sparì la saviezza politica, le quali due, congiunte insieme, avevano creato Venezia, e l'avevano fatta quella che fu.

---

3. I LOMBARDI

La scuola di pittura *lombarda*, nella vera accettazione della parola, è scarsamente rappresentata nella galleria di Dresda, perchè i pochi quadri che le appartengono sono appena degni che se ne faccia menzione.

Il più antico rappresentante della scuola milanese, che troviamo qui, è il quadro a tempera attribuito ad *Ambrogio Borgognone*, (n. 165). Esso rappresenta la Madre di Dio, in panneggiamento bianco, che adora il divin Bambino; di sopra il Padre eterno in un' aureola di angeli. Anche i signori Cr. e Cav.[1] attribuiscono questa debole opera ad Ambrogio da Fossano, ma a torto. Il pittore di questo quadro fu probabilmente contemporaneo, forse anche condiscepolo di Ambrogio Borgognone sotto Vincenzo Foppa, ma quanto all' importanza gli sta molto addietro. È *Ambrogio Bevilacqua*. Opere segnate di lui si trovano nella galleria di Brera e nella chiesa parrocchiale di Landriano, nelle vicinanze di Milano.

Un altro Lombardo è l' autore dell' « Erodiade con la testa di Giovan Battista » (n. 40). È pittore fiacco

[1] II, 50.

uscito da quella scuola milanese, che fu sotto l'influenza di Leonardo da Vinci.

Il signor Hübner annovera anche Michelangelo da Caravaggio tra i pittori della scuola lombarda, ma solamente perchè Caravaggio, ove l'Amerighi ebbe i natali, appartiene *ora* alla Lombardia. Ai tempi di Michelangelo però tutto il paese di là dall'Adda apparteneva alla repubblica di Venezia. Tutto ciò però importa poco, perchè Michelangelo Amerighi andò a Roma come muratore, e ivi si venne formando artista. Egli appartiene dunque alla così detta scuola romana. La galleria di Dresda possiede alcune opere assai buone e caratteristiche di questo rappresentante principale dei così detti *tenebrosi*. Su lui principalmente si formò il Ribera.

Anche di *Alessandro Magnasco*, detto il *Lissandrino* a Milano dove fece il suo tirocinio, e dove principalmente trovò modo di esercitare la sua operosità, la galleria di Dresda possiede quattro buone opere, delle quali due (n. 215 e 216) appartengono alla galleria fin dal 1741, mentre le due altre sono un acquisto di data recente (1875). Portano i numeri 625 e 626 e sono segnate nel catalogo per opere di Salvator Rosa. Peccato che la splendida, antica scuola milanese col suo Vincenzo Foppa, col suo Bramantino, col Borgognone, col Luini e con Gaudenzio Ferrari, col suo Boltraffio, Andrea Solario, Cesare da Sesto, Giampietrino e altri non sia punto rappresentata in una galleria tanto importante quanto questa di Dresda. Sarebbe dunque, mi pare, una bella impresa per la direzione della pinacoteca il supplire in avvenire a tale mancanza.

---

4. I TOSCANI

Cominciamo i nostri studi delle opere dei maestri toscani coll' importante « Tondo » (n. 24) che rappresenta una Sacra Famiglia.[1] Questo quadro prezioso fu acquistato all' incanto dai signori Hübner e Gruner nel 1860 a Londra dall' eredità del negoziante di oggetti di belle arti Woodburn, come opera di Luca Signorelli, nome che ha conservato anche a Dresda. Il sig. Hübner osserva nella verbosa prefazione del catalogo (p. 50), che i quadri di cavalletto del Signorelli sono rarissimi anche in Italia; l' Italia però possiede ancora oggi press' a poco due dozzine di quadri di questo gran maestro, tanti almeno ne ho visti io a Milano, Firenze, Cortona, Perugia, la Fratta, Borgo S. Sepolcro, Città di Castello, Urbino e altrove. Questa « grande scarsezza » dei quadri del Signorelli è dunque assai relativa ed è da prendere « cum grano salis. » Si può accordare di certo, che a colui, che seppe riconoscere in questo « Tondo » lo spirito e la mano di

[1] Maria guarda il divin Bambino, che le giace davanti sopra un sasso coperto del mantello di lei; il piccolo Giovanni abbraccia la testa del Bambino, a sinistra siede Giuseppe. Sulla cima della roccia, al disopra del gruppo principale, due angeli che cantano.

Luca Signorelli, le opere autentiche di quest' artista dovevano apparire rarissime anche in Italia. In fatti i quadri di *Pier di Cosimo*, al quale maestro cotesto Tondo spetta senza dubbio, s' incontrano anche in Italia assai di rado e meno ancora le sue pitture a fresco. Da quelle nella cappella Sistina a Roma in fuori, non ne conosco altre. Se tutti i critici osservassero minutamente questo Tondo e lo paragonassero poi coi quadri di Pier di Cosimo che sono nella galleria di Berlino, nella stanza del Conservatore nella casa dei trovatelli a Firenze e nella galleria degli Uffizi ivi; non dubito che tutti quanti abbandonerebbero l' opinione del defunto signor Woodburn e dei viventi Hübner e Gruner, Cr. e Cav.,[1] per aderire alla mia, la quale è inoltre anche l' opinione del coscienzioso critico italiano, il dottor Gustavo Frizzoni da Bergamo. A discolpa di quelli che giudicano diversamente, è da notare che la brutta vernice, ingiallita, della quale è ricoperta questa pittura, ha quasi reso impossibile la vista dei bei colori, propri di Pier di Cosimo.

Il catalogo del Signor Hübner nomina nientemeno che sei opere di un altro famoso toscano del XV secolo, il fiorentino *Alessandro Botticelli* cioè prima: l' evangelista Giovanni (n. 32) e Giovan Battista (n. 33). Queste due teste triviali possono essere lavori di uno scolaro o imitatore del Botticelli,[2] ma è impossibile che siano opere dello stesso maestro che dipinse il « miracolo di S. Zenobio » (n. 234). In questa rappresentazione animatissima e sommamente drammatica, riconosco del tutto lo spiritoso, *eminente*, benchè qualche volta un po' troppo stravagante « Sandro » con tutti i suoi pregi ma anche con

[1] III, 6.

[2] Anche i signori Cr. e Cav. qualificano questi due quadri come opere di scolaro (II, 427).

tutti i suoi difetti. Questa tavola pregevolissima appartiene allo stesso tempo circa nel quale il maestro dipinse il grazioso piccolo S. Girolamo della Galleria degli Uffizi, (n. 1179), ivi sbadatamente ascritto come lo è tuttora a Fra Filippo. Di tali scene drammatiche della mitologia cristiana il Botticelli ne ha ritratto non poche. Così vedevansi alcune tavolette riguardanti la storia di Ester in casa Torreggiani a Firenze, donde in parte furono, come sento dire, vendute in Francia; esse erano molto danneggiate dal ritocco e portavano il falso nome di Filippino Lippi. Anche la magnifica rappresentazione de « la calunnia di Apelle » nella galleria degli Uffizi (n. 1288) appartiene alla categoria di siffatti quadri drammatici di Sandro, come pure la rappresentazione in sei atti, della « morte di Virginia Romana » presso il Senatore Giovanni Morelli a Milano. Il Botticelli si conosce meglio in queste rappresentazioni, che corrispondono al suo spirito ardente e drammatico, che in tutte le sue Madonne. Non so capire perciò come la direzione della galleria di Dresda abbia potuto confinare questo stupendo quadro del Botticelli nel secondo piano, invece di collocarlo più basso accanto alle opere di Lorenzo di Credi, al posto dei quadri mediocrissimi che portano il nome del Lippi, di Raffaellino del Garbo ec., che vi hanno i posti d'onore. Ma: de gustibus non est disputandum.

Di Alessandro Botticelli è anche il « quadro a tempera[1] » con Maria, col Bambino e col piccolo Giovanni al numero 35. Invece è da ascriversi alla sua scuola e non a lui stesso l'altro quadretto rotondo con la Madonna, il Bambino e gli angeli (n. 36). Discorrendo dei quadri di Jacopo de' Barbari ho già detto il mio parere

[1] I così detti quadri a olio del Botticelli mi sono affatto sconosciuti.

circa la pretesa sesta opera del Botticelli nella galleria di Dresda (n. 37).

Pigliamo ora a considerare le opere dell'immortale *Andrea del Sarto*. Il signor Hübner dice che nacque a Gualfonda e morì a Firenze. Ma Gualfonda, cioè Valle fonda, è una Via della città di Firenze e non un paese particolare, come pare che il signor Hübner supponga.

Il quadro (n. 55) di composizione stupenda, che rappresenta lo sposalizio di S. Caterina col divin Bambino, in presenza di S. Margherita, fu sfortunatamente molto sfigurato dal ristauro, benchè non a segno che non se ne possa riconoscere il maestro. Questo quadro vuol'essere stato dipinto circa gli anni 1512-1515. Nel catalogo il monogramma è riprodotto come se fosse formato da due V intrecciati; ma sul quadro stesso i due V sono trasformati da due linee trasversali in due A, di maniera che coteste due lettere A intrecciate formano il vero nome di Andrea del Sarto, cioè Andrea Angeli (figlio di Angelo); Angelo era il nome di suo padre, sarto di mestiere. I commentatori fiorentini del Vasari (edizione Le Monnier) assegnano questo quadro a Domenico Puligo, scolaro e imitatore di Andrea, e ciò, come suppongo, soltanto sull'autorità del signor Hirt. Al contrario i signori Cr. e Cav. lo dichiarano a buon dritto opera autentica di Andrea del Sarto (III, 581); gl'illustri critici lo trovano anche « very rich and sfumato in colour » e del tempo in cui Andrea imitava Fra Bartolomeo.

Il secondo quadro di Andrea del Sarto nella galleria di Dresda rappresenta « il sacrifizio di Abramo » (n. 56) ed è uno dei cento quadri scelti dalla galleria di Modena.

Nell'anno 1633 esso si trovava ancora nella Tribuna della galleria fiorentina, dove pare sia venuto, a quanto riferiscono gli editori del Vasari, dalla collezione di Alfonso D'Avalos. Fu poi barattato con il riposo nella

con il « riposo nella fuga » del Correggio e così venne nella galleria di Modena. Senza quel baratto la galleria di Dresda sarebbe probabilmente più ricca di un Correggio e più povera di un Andrea del Sarto. Nel museo di Madrid havvi un quadro molto rassomigliante a questo, ivi pure attribuito ad Andrea (n. 387; è alto 98 e largo 69 cent.); nel fondo di quel quadro si vedono *due* servi di Abramo, che rispondono alla descrizione del Vasari (vol. 8, 289) « vi erano, oltreciò, certi servi ignudi che guardavano un asino che pasceva. » Avremmo dunque due quadri di A. del Sarto, che rappresentano il medesimo soggetto, l'uno a Dresda, alto 7 e largo 5 piedi, l'altro, assai più piccolo, a Madrid. Ambedue sono originali secondo l'opinione degli onorevoli due autori dei rispettivi cataloghi delle gallerie. Il signor Hübner asserisce che il quadro di Dresda fu dipinto per il re Francesco I di Francia; il signor P. di Madrazo, autore del catalogo della galleria di Madrid, afferma, da parte sua, che il quadro di Madrid fu una « repeticion » di quel quadro che alla sua morte fu lasciato da Andrea nel suo studio e che fu poscia comprato da Filippo Strozzi e regalato da lui al marchese del Vasto.

Io tengo il quadro di Madrid per quella riproduzione in più piccolo formato che Andrea del Sarto dipinse per Paolo di Terrarossa. « Venne voglia a Paolo da Terrarossa, veduta la bozza del sopradetto Abramo, d'avere qualche cosa di mano d'Andrea, come amico universalmente di tutti i pittori; perchè richiestolo d'un ritratto di quello Abramo, Andrea volentieri lo servì, e glielo fece tale, che nella sua piccolezza non fu punto inferiore alla grandezza dell'originale. Il quadro fu poi da lui mandato a Napoli. »

Il quadro della galleria di Madrid non ha sofferto dai

ristauri meno di quello di Dresda.[1] Anche nel museo di Lione vi è una riproduzione di questo quadro, io però non la conosco.

Finalmente vorrei ancora far menzione del quadro recentemente acquistato, che giunse dall' Italia nella galleria di Dresda col nome storico di *Andrea del Castagno*. Esso rappresenta la Madonna col Bambino tra S. Girolamo e Giovan Battista (n. 20). Nella stessa Firenze le opere di *Andrea del Castagno* sono molto rare; dalla sua pittura a fresco sul muro di una cella nel fu convento « agli Angeli » raffigurante il « Crocifisso »; dalla « Santa Cena » nel refettorio del convento di S. Apollonia, e dal « Girolamo penitente » nella galleria di belle arti in fuori, anche colà si troveranno poche altre pitture che possano attribuirsi con una certa sicurezza a cotesto rozzo sì, ma assai energico maestro.[2] Se non che l' acquisto della galleria di Dresda è poi veramente opera di Andrea del Castagno, o non sarebbe questo quadro a tempera, noioso e debole qual' è, piuttosto opera di un pittore senese della seconda metà del XV secolo? Non ricorda forse la scuola del Sassetta, alla quale inclinavano più o meno anche Matteo di Giovanni e perfino Francesco di Giorgio? A me pare di conoscerlo cotesto maestro e d' avere veduto parecchie altre opere di lui nella galleria municipale di Siena, in quel corridoio lungo, dove sono collocati i quadri di Matteo di Giovanni, del Cozzarelli, del Neroccio, di Benvenuto di Giovanni, di Giovanni di Pietro e altri. Ma sgraziatamente non mi ricordo più del suo nome, giacchè il pittore

[1] Vedi A. Hirt, Notizie sull'arte, ecc. (Berlino 1830) pag. 30.

[2] Il ritratto dell'uomo a cavallo in chiaroscuro del Marcucci nel duomo di Firenze, come anche « gli uomini illustri » nel palazzo del Bargello, ivi, sono talmente ritoccati e sfigurati, che non possiamo allegarli qui per opere di Andrea. I SS. Francesco e Giovan Battista in S. Croce non appartengono, secondo me, ad Andrea, ma bensì a *Domenico Veneziano*.

mi parve poco degno di essere scolpito nella memoria. Potrebbe darsi che sia quello che porta il nome di Pietro di Domenico.

Come abbiam veduto dalle mentovate opere, supposte di maestri fiorentini del secolo XV, e' pare che il signor Hübner non sia molto famigliare coi quattrocentisti toscani. Perciò niuna meraviglia se siamo obbligati di accettare anche il battesimo del seguente quadro (n. 39) con la massima circospezione e aggiungerò anche con ben fondati dubbi. Se i quadri da cavalletto di Luca Signorelli sono così rari pel signor Hübner, non lo sono meno per me quelli di *Leonardo da Vinci*, al quale è attribuita nell' ultimo catalogo questa Madonnina. Non c' è dubbio che l' attribuzione a quel nome famoso vuol' aver fatto trasecolare in un certo modo perfino i Signori di Dresda, laonde, a temperare la maraviglia e la sorpresa del pubblico, vi si soggiunse: *opera giovanile* del maestro, verso l'anno 1470. Leonardo da Vinci avrebbe dunque, al parere dei professori di Dresda, dipinto quel quadro a diciott' anni. Quest' ultima asserzione è tanto più importante per gli studiosi delle belle arti in quanto che in nessun altro luogo, per quanto io sappia, si trovano opere autentiche della gioventù di Leonardo.[1] Ma come mai è venuto fatto ai signori Hübner e Gruner di riconoscere in questo quadro il Leonardo di diciott' anni, il *Leonardino,* come direbbero i fiorentini. Sentiamoli. « Il quadro di Leonardo da Vinci (pag. 56 della prefazione) fu denotato nel catalogo della collezione Woodburn per opera di Lorenzo di Credi, ma fu dai sottoscritti riconosciuto a prima fronte

[1] La piccola « Annunziazione » nel Louvre m' ha invece tutta l'aria di essere lavoro giovanile di Leonardo, com' ebbi già nell' anno 1875 a far osservare al sig. Visconte Tauzia, conservatore di quella Galleria. Al Louvre quel quadretto porta il numero 158 e viene falsamente attribuito a Lorenzo di Credi.

per opera giovanile di Leonardo, e come tale, per cosa di grandissimo valore. Si trovò poi *per caso* in questa collezione reale di disegni il bozzetto per la Madonna del suddetto quadro, disegno che da tempi *immemorabili* apparteneva alla collezione col nome di Leonardo, e che in effetto risponde a questo nome tanto perfettamente quanto il quadro stesso. » Confessò che quel « per caso » come una specie di « excusatio non petita, » fin da principio svegliò in me qualche sospetto e mi mise in dubbio. Non sarebbe egli possibile, dissi fra me, che codesto giudizio alquanto avventato di quei dotti bensí ma al solito molto cauti signori, giudizio che richiama alla mente quello di Giulio Cesare, fosse fondato su di una falsa premessa, come non di rado interviene anche ad altri professori? Quando esaminai poi il disegno in quistione attribuito a Leonardo, mi parve evidente che il mio sospetto non era del tutto infondato. Allorchè i sopranominati signori videro il quadretto della collezione Woodbrun in Londra essi pensarono involontariamente, e, concedo volentieri, senza rendersene conto, al disegno attribuito a Leonardo « da tempi *immemorabili* » che avevano lasciato a casa sotto cristallo nel gabinetto dei disegni, e conclusero: se quel disegno, riconosciuto per autentico da tutti gl' intelligenti, è di Leonardo, anche questo quadretto, che rassomiglia tanto al disegno, dev' essere dello stesso maestro. Siccome però, avranno probabilmente poi soggiunto, questa Madonnina è assai diversa dai quadri famosi di Leonardo, sarà meglio considerarla e presentarla al pubblico per opera giovanile del maestro. Detto fatto. Tornati dal Tamigi sulle rive dell'Elba fu tosto convocato l' areopago accademico e gli fu presentato il gioiello acquistato, perchè ne desse il suo parere in proposito, senza dimenticare, s' intende, di cavar fuori dal suo ripostiglio il noto disegno per metterlo accanto al quadretto. E vedi! la Madonnina che a Londra si chia-

mava *Lorenzo di Credi,* sull' Elba fu dichiarata ad una voce per opera giovanile di Leonardo da Vinci, e in tal modo il battesimo datogli dai signori Hübner e Gruner venne definitivamente ratificato, confermato e inserito nel catalogo. Così press' a poco vuol' essere andata la cosa; se dovessi però aver preso un granchio a secco, son certo che gli amabili e dotti signori dell' Elba non se l' avranno a male.

Torniamo ora al fatto stesso. Chi ha osservato e studiato da vicino i disegni autentici di Leonardo a Windsor, a Parigi, a Torino, a Milano, a Venezia, a Vienna, a Pest e a Firenze, sarà difficilmente disposto ad ascrivere cotesta figura femminile di Dresda, fatta con la punta d' argento, allo spirito e alla mano di Leonardo da Vinci. La maniera ricorda, non v' ha dubbio, da lontano quella di Leonardo, o piuttosto quella della scuola dalla quale egli uscì, però la forma ovale di questa testa femminile mi pare che sia non poco diversa dalle teste femminili del celebre maestro; i contorni del disegno di Dresda sono pure troppo incerti per Leonardo, la modellatura è più debole è più languida di quella di lui. Anche il tratto di penna non è quello proprio a Leonardo. Qui la bocca con le labbra gonfie, il naso con le piccole narici tonde, gli occhi troppo grandi e molto lontani l' uno dall' altro, colle ciglia troppo lunghe, la piega del vestito gonfia sul petto, il medaglione che vi è posto ricordano piuttosto il maestro di Leonardo da Vinci, Andrea del Verocchio, o il suo fedele scolaro e scrupoloso imitatore *Lorenzo di Credi*, al quale fa pensare eziandio la testina paffuta del bambino, leggermente sbozzata, vicino alla spalla destra della donna. Secondo me questo disegno alla punta d' argento, un po' cancellato, nel gabinetto dei disegni a Dresda, non è da attribuire a Leonardo, ma al suo condiscepolo presso il Verocchio, Lorenzo di Credi. Ma lasciando questa quistione da parte ci si pre-

senta l'altra cioè a dire: il maestro del disegno a Dresda è egli effettivamente anche il pittore della Madonnina col numero 30 di questa galleria? Non sarebbe possibile che il disegno o anche un quadro ora sparito di Lorenzo di Credi[1] avesse servito direttamente o indirettamente per modello a un *Fiammingo* che dimorava in quei tempi (1490-1509) a Firenze? Già il colorito vitreo di cotesto quadro ha qualcosa che ricorda un successore della scuola del van Eyck, e settentrionale è pure la tenda avvolta come un cavaturaccioli; quel meschino cuscinetto coi fiocchini sul letto, come pure il piccolo Giovanni, figlio di Elisabetta, ispirato da Dio, con la sua goffa espressione; tutto ciò parla chiaramente, pare a me, contro l'opinione dei signori Hübner e Gruner. Ma ammesso pure che Leonardo stesso avesse dipinto il quadretto non a diciott'anni, ma anche a soli dodici, sarebbe egli mai riuscito, domando io, questo fiorentino pieno di spirito e di grazia, a fare codesti alberetti così meschini, codeste casettine e torrettine nel fondo del quadro, che è mestieri osservare con la lente per poterle completamente apprezzare, avrebbe egli dipinto codesti capelli e capellini sulla testa di Maria, e tirato codesti contorni duri e rigidi nel corpo del divin Bambino? Dubito che non gli sarebbe riuscito neanche se l'avesse voluto, e credo che prima di me parecchi altri critici e conoscitori delle opere di Leonardo avranno avuto tali scrupoli.[2] Ma lasciamo da parte questa critica minuta, perchè mi pare che il punto,

[1] Il disegno di Dresda non è probabilmente altro che uno studio per la Madonna con Santi che si trova nel Duomo di Pistoia e che è opera giovanile di *Lorenzo di Credi.*

[2] Pare però che i signori Cr. e Cav. vogliano realmente riconoscere questo quadretto per opera giovanile di Leonardo da Vinci: « the picture is indeed oue which recals Verocchio 's pupil after he had lest the master 's atelier, though in colour and execution inferior even te his creation. » (Vol. II, 410).

che m' importava di più, sia già deciso in favor mio, cioè di dimostrare con ragioni, tanto spirituali quanto materiali, che questa Madonnina in miniatura, per quanto sia preziosa agli occhi di coloro ai quali piacciono per esempio quadri di un Christophsen e dei pari suoi, non possa in verun caso venire attribuita a Leonardo da Vinci.[1]

Su quell' altra Madonna (n. 42), tempo fa essa pure ascritta a Leonardo da Vinci, ho già espresso la mia opinione.

All' incontro la galleria di Dresda possiede di *Bernardino Pintoricchio* nel ritratto di un giovine (n. 31) un opera assai caratteristica della prima epoca del maestro (circa il 1480). In questo interessante quadro si riconosce pure la scuola dalla quale uscì Bernardino Betti, voglio dire quella del suo compaesano Fiorenzo di Lorenzo.

[1] Si paragoni questo così detto quadro giovanile di Leonardo con « l' Annunziazione » di Francesco Cossa (n. 18) dipinta circa nel 1470, e si vedrà facilmente la differenza nella maniera fra un Italiano e un Fiammingo. L' opera del Cossa è anch' essa eseguita con la massima cura e con la massima finezza, ma non quale miniatura, come usarono quasi tutti gli antichi fiamminghi, le cui opere non sono forse che pitture in miniatura in proporzioni maggiori.

5. LA SCUOLA ROMANA.

Credo, salvo errore, che il Padre Luigi Lanzi sia stato, se non il primo, almeno uno dei primi che adoperasse il nome di scuola di pittura *romana* e lo mettesse in voga. Da quel tempo cotesta scuola fa gran figura nella letteratura delle belle arti. Se non che, una spontanea scuola latina, nata e coltivata fra le mura di Roma e dalla gente romana, dotata delle fattezze particolari del carattere locale, nel parer mio non ci è mai stata, come non vi fu neanche una scuola *napoletana o siciliana*, *piemontese o ligure*. Chi ha fabbricato, dipinto e scolpito in Roma, non era figlio di quella terra, ma arrivò per lo più dai paesi vicini, cioè dall' Umbria o dalla Toscana, dal Veneto o dalla Lombardia, nella capitale e residenza del papa. Nè Raffaello nè Michelangelo, i supposti fondatori di questa così detta scuola romana, erano figli del Lazio; il primo era Umbro, l' altro Fiorentino. Questi due eroi furono seguiti bensì da una schiera di discepoli e di imitatori, tra i quali, s' intende, si trovarono anche parecchi che erano nati fra le mura di Roma. Se non che questi pochi artisti senza carattere locale non possono essere propriamente considerati da nessuna persona assennata quali rappresentanti di una scuola d' arte particolare. Per altro non

è questo il luogo per la disamina di siffatte quistioni. Passiamo però all' esame della grande opera di Raffaello, la così detta Madonna di S. Sisto, quadro che una volta era posto nella chiesa di S. Sisto a Piacenza. È forse il più bel quadro del mondo, ed è quello cui la galleria di Dresda va debitrice sopra tutto della sua gran fama. Il quadro ebbe a costare alla Sassonia circa 220,000 franchi; a qual prezzo salirebbe esso oggidì, che un quadro di Murillo poteva essere stimato 730,000 franchi? Soltanto dei Rothschild o dei Vanderbilt sarebbero in grado di acquistarlo. Se questo quadro fosse ancora collocato nella sua chiesetta di S. Sisto a Piacenza, quella città sarebbe al giorno d' oggi non soltanto più conosciuta e più visitata che non è, ma questo solo quadro arricchirebbe Piacenza più di qualunque altra sua industria. Di questo bel servizio i Piacentini hanno da ringraziare la vile cupidigia dei loro Benedettini del secolo passato; laonde si vede anco da codesto esempio che i frati e preti non sono migliori dei laici e degli uomini mondani. Sono anch' essi figli del loro tempo.

Il quadro venne recentemente racchiuso in una cornice nuova, costosa, riccamente ornata, ma alquanto tozza, il cui oro luccicante fa danno ai colori; esso inoltre è collocato in una stanza che riceve la luce dal settentrione. Codesta stanza mi pare troppo angusta per il quadro, e credo altresì, che se questa apparizione divina e fantastica fosse collocata più in alto, forse in una delle sale grandi, essa produrrebbe un' impressione assai più completa che non fa qui, dove, pur troppo, si vedono anche i gran danni che il quadro ha patito, principalmente per colpa dei restauri. Codesti guasti si scorgono maggiormente nel divin Bambino e nella fronte della Madonna. Ma, comunque danneggiato e ritoccato e svelato, il quadro produce tuttavia un' impressione indescrivibile, incantevole. Che questo *gran* quadro abbia servito da stendardo nelle

processioni, come affermò il signor di Rumohr, fu un' ingegnosa allucinazione di quel critico altrettanto spiritoso quanto capriccioso. Siffatti stendardi solevano essere dipinti dai due lati, e la conoscenza inoltre, che si aveva a quei tempi del grandissimo valore di Raffaello, non avrebbe certamente permesso di servirsi di uno dei suoi capolavori in un modo tanto pericoloso. Se non che simili e altre obbiezioni contro le asserzioni capricciose del Rumohr furono già fatte da altre persone dell' arte, di modo che avrei potuto risparmiarle ai miei lettori. Passiamo ora agli altri quadri, che il catalogo del signor Hübner assegna alla scuola *romana*.

La « Sacra famiglia » (n. 87) non è di certo della scuola di Raffaello, ma è di origine *fiorentina*. Secondo me potrebbe essere uno dei molti quadri che, al dir del Vasari, furono dipinti nella bottega di *Ridolfo del Ghirlandajo* dai suoi numerosi aiuti pel negoziante di quadri Giovan Battista Palla, onde essere poi venduti in paesi stranieri, e per lo più sotto nomi più illustri. Il carattere di cotesto quadro ricorda in parte il Bugiardini, in parte Ridolfo del Ghirlandajo, ma non è nè dell' uno, nè dell' altro, e neppure di Domenico Puligo.

Sarebbe meglio non discorrere di quell' altro quadretto del tutto ritoccato, il numero 88,[1] perchè sebbene non sia disegnato senza brio, è però tanto insudiciato, che non dovrebbe essere esposto in una raccolta pubblica come quella di Dresda. In origine potrebbe essere stato anche di un fiorentino, cioè del *Franciabigio;* in ogni caso non è della scuola di Raffaello. Nella designazione della graziosa Madonnina, (n. 90) il signor Hübner deve essere incorso in un errore di stampa, perchè questa pittura non può essere del senese Vincenzo da S. Gimignano, pittore

[1] Esso rappresenta Ulisse che ritrova Achille fra le donzelle in casa di Licomede.

dei primi decenni del XVI secolo, ma era forse piuttosto ascritta in origine a *Giacinto Gimignani* da Pistoia, nato nell'anno 1611 e morto nel 1681.

Anche dello scudo rotondo in rame, sul quale è dipinto in chiaroscuro o piuttosto in nero un combattimento di cavalieri, è meglio tacere. A ogni modo codesta pittura non può essere attribuita a Polidoro da Caravaggio.[1]

Autentica e assai caratteristica per il maestro è invece la Sacra famiglia, detta « la Madonna della Catina, » di *Giulio Romano* (n. 95). Il Vasari parla di questo quadro nella vita del Garofolo. Esso apparteneva un giorno a Cesare Gonzaga.

Degli altri quadri più importanti. che nel catalogo del signor Hübner sono dati alla scuola romana, come quelli coi numeri 92, 93 e 97, ho già toccato, discorrendo della scuola bolognese-ferrarese, alla quale, a quanto mi pare essi appartengono.

Ed eccoci finalmente giunti al termine di questo lavoro certo non troppo piacevole per lettori di spirito impaziente e vivace. Se più volte sono stato obbligato di contraddire al professore Hübner, l'amabile direttore della galleria di Dresda me lo perdonerà, considerando che in questo mondo così svariato gli uomini non possono essere sempre della stessa opinione. Se talvolta non ho espresso il mio parere con quella moderazione e coi riguardi dovuti ad un artista pari suo e onoratissimo in tutta la

[1] Discorrendo della supposta Maddalena del Correggio, ho già manifestato la mia opinione sui quadri dipinti su rame in Italia, e lì mi son provato di dimostrare che questi appartengono quasi esclusivamente a fiamminghi della fine del XVI secolo o del principio del secolo seguente. Le iniziali C. F., cioè Caldara Fecit, non han senso, perchè non si conosce opera sulla quale si legga il nome di Polidoro Caldara; e inoltre se questo maestro si fosse sottoscritto, egli vi avrebbe probabilmente messo il nome di Polidoro. Il casato Caldara, che fu dato al Polidoro, è anch'esso molto problematico.

Germania, lo prego di voler attribuire questo mio trascorrere impetuoso all' ardore dello studioso delle belle arti, ma non già a poca considerazione da parte mia verso la sua persona. Concedo volentieri anticipatamente al signor Hübner che tutto nei miei giudizi non sarà oro puro. E perciò, caso mai quell' egregio uomo leggesse queste pagine, non voglia darsene gran pensiero. Certo il suo catalogo non ne scapiterà punto, e sarebbe davvero follia da parte mia sperare che la maggior parte delle correzioni da me proposte, possano essere prese in esame a Dresda. Con tanti cambiamenti di nomi nei cataloghi delle gallerie gli amatori delle belle arti si troverebbero più confusi che rischiarati. Due correzioni però mi stanno a cuore più d' ogni altra, e sono quelle concernenti la Madonna del Moretto e la Venere del Giorgione; quanto a queste prego il signor Hübner di volerle prendere in considerazione, rinunziando per questa volta alla nota massima dei cappuccini: *Sinere mundum ire quo modo vadit.*

---

6. I DISEGNI DEI MAESTRI ITALIANI NEL COSÌ DETTO GABINETTO DI STAMPE IN RAME.

La raccolta di Dresda non è certamente così ricca di buoni disegni di maestri italiani come quella di Monaco, nondimeno ne possiede più di due dozzine, che sono degni di essere raccomandati allo studio dei miei giovani amici.[1]

I Veneti.

Armadio IV.

Entrando nella seconda stanza si veggono, a mano sinistra, esposti in una custodia di cristallo i disegni veneti. Tra questi l'occhio ne incontra prima uno grande, acquarellato, il quale rappresenta Maria in trono col divin bambino, accanto al trono i SS. Faustino e Giovita, protettori della città di Brescia. Sui gradini del trono vi sono tre angeli che suonano, nel fondo un paesaggio con monti; leggesi di sopra sulla carta giallastra Iohan Bellino. Laonde il catalogo di Dresda attribuisce questo disegno acquarellato a Giovan o Gian (sic) Bellini. Questo pre-

[1] Avverto anticipatamente che mi mancò disgraziatamente il tempo di sottomettere ad un rigoroso esame i disegni italiani del XVII e del XVIII secolo.

zioso disegno non appartiene tuttavia che a un contemporaneo di Giambellino, ma in niun modo a Giovanni Bellino stesso. Esso è della mano di *Vittore Carpaccio*, ed è l'abbozzo per una grande tavola che si trovava, anni fa, in casa del signor Angelo Averoldi di Brescia e che fu venduta poscia in Inghilterra. Il quadro era segnato col nome del maestro e con la data 1519, era dunque una delle ultime opere del maestro.[1]

Anche l'altro disegno a penna e acquarellato rappresentante « il sepolcro di Cristo, » col nome di Giambellino, gli è, credo, attribuito senza ragione. Pare che i disegni autentici di questo gran maestro siano assai rari, a me almeno non ne sono noti che pochi. E mentre per solito gli si attribuiscono disegni che, nel miglior caso, potrebbero essere di altri maestri della scuola veneta, i suoi propri invece sono presentati al pubblico con nome falso.[2]

Al disopra del disegno caratteristico del Carpaccio se ne trova un altro, eseguito con molta diligenza a matita

[1] Fotografato dal Braun col numero 51 del suo catalogo. Ad istruzione dei giovani studenti delle belle arti verrò qui indicando alcuni altri disegni del Carpaccio, le cui fotografie possono procurarsi facilmente.

a) Giudici ebrei che condannano un cristiano alla morte de' martiri. Disegno acquarellato nella raccolta degli Uffizi. N. 919 del catalogo di Philpot.

b) La « circoncisione di Cristo » disegno acquarellato nella raccolta degli Uffizi N. 918 del catalogo di Philpot.

c) Maria col Bambino e coi SS. Rocco e Giovan Battista, disegno ritoccato con acquerello; raccolta degli Uffizi. N. 917 del catalogo Philpot.

d) Cinque figure intere, tra queste un S. Rocco, disegno acquarellato, e attributo a torto al Giorgione, nella raccolta degli Uffizi. N. 2816 del catalogo Philpot.

[2] Così, per esempio, gli si attribuisce nella raccolta di Lilla una S. Vergine col Bambino, a matita nera e biacca (n. 12 del catalogo Braun), mentre che essa appartiene evidentemente a *Bartolomeo Montagna*. Dall'altra parte nella raccolta dei disegni dell'Accademia veneta il bozzetto per una « Pietà » è attribuito ad Andrea Mantegna, laddove appartiene ai primi tempi di Giambellino (1640-70).

rossa, rappresentante « lo sposalizio di Maria, » che in fatti pare che sia un lavoro di mano di *Giovan Antonio da Pordenone*, come dice il catalogo.

La stessa custodia dovrebbe contenere, stando al catalogo, pure due disegni a penna di *Tiziano,* uno dei quali gli fu attribuito perfino dai signori Cr. e Cav. (nella « Vita di Tiziano »). Esso rappresenta una città fortificata sopra un' isolotto; sulla riva del fiume vi sono due uomini con alabarde; sul fiume parecchi bastimenti (n. 63 nel catalogo Braun). Sull' altro foglio si vede un uomo a cavallo al quale pare che un secondo a piedi spieghi l' iscrizione di una lapida; paesaggio; disegno a penna (n. 63 del catalogo Braun). Nel parer mio questi due disegni a penna spettano a *Domenico Campagnola*, il quale, come vedremo appresso, viene spesso scambiato con Tiziano, suo modello, come accadde perfino nella raccolta del Louvre.[1]

Al contrario il disegno velato leggermente con acquerello, lì vicino, pare a me realmente di *Paolo Veronese.* Esso rappresenta tre Santi, Antonio, Girolamo e un terzo, ai quali apparisce la S. Vergine col Bambino, librata in aria e circondata da una schiera di angeli.

Anche nell' altro disegno acquarellato leggermente, con un Santo condannato a morte, vedo la mano di Paolo Caliari.

Ritengo pure per autentico il disegno fatto ad acquerello, rappresentante la « sacra cena, » di *Giacomo Robusti,* detto il Tintoretto.

[1] Non soltanto i disegni di D. Campagnola, ma anco quelli di *Girolamo Savoldo* sono ascritti a Tiziano nel catalogo del signor Reiset, come per esempio le due belle teste maschili (matita nera e gesso) coi numeri 377 e 378. (Essi portano i numeri 434 e 435 nel catalogo Braun). La testa di profilo è uno studio per il S. Girolamo penitente, nella collezione di Sir Henry Layard a Venezia, quadro che è segnato col nome del maestro.

E così pure il S Girolamo penitente, lì accanto, disegno ad acquerello, potrebbe essere lavoro di *Girolamo Muziano* da Brescia.

I Fiorentini.

Armadio XXVIII.

Fra i varii disegni assai preziosi, che contiene questa custodia, l'occhio è attratto principalmente dallo stupendo disegno acquarellato del *Beato Angelico da Fiesole.* Esso rappresenta un angelo alato, veduto di faccia, al di sopra del quale sta un putto ignudo col braccio sinistro disteso. È uno dei più perfetti e meglio conservati disegni di quel sommo artista, che m'abbia veduto.[1] (N. 22 del catalogo Braun)

Il disegno di *Filippino Lippi* è parimente pregevolissimo. Il foglio ci fa vedere due uomini, dei quali il più giovane è seduto, la testa coperta di un berretto, mentre che il più attempato gli sta davanti, a capo nudo e con un libro aperto nella mano sinistra. Questo studio dal vero, molto caratteristico per il maestro, è eseguito con la matita nera e rialzato a gesso.

Allo stesso *Filippino Lippi* e non, come dice il catalogo, a Cosimo Rosselli, appartiene l'altro bel disegno che rappresenta Giovan Battista e un giovane che gli sta seduto accanto. (Nel catalogo Braun n. 40 e 41). Non è difficile riconoscere Filippino dalla forma caratteristica della mano, del piede e dell'orecchio. Ciò nullameno non di rado, non solo nei suoi disegni, ma eziandio nei suoi quadri, vien confuso col suo scolaro Raffaellino del

[1] Nella raccolta degli Uffizi: Madonna col divin Bambino, num. 533 nel catalogo Philpot, è pure di Giovanni da Fiesole.

Garbo, qualche volta con suo padre, Fra Filippo Lippi, e perfino col Perugino e anche col *Masaccio.*[1]

Alquanto cancellato, benchè autentico e importante, mi pare che sia il disegno a matita nera di *Luca Signorelli,* su carta con fondo bruno rossastro. Sono quattro studi di uomini ignudi in diverse posizioni. Se non isbaglio, questi sono studi per il giudizio universale del duomo d'Orvieto.

Per contrario il disegno a penna, attribuito a Sandro Botticelli e rappresentante un giovine che cammina, veduto di dietro, mi pare che sia piuttosto di *Domenico Ghirlandaio*, (n. 13 nel catalogo Braun).

È meglio tacere di quell'altro disegno rappresentante uomini nudi, probabilmente lavoro di Antonio del Pollajuolo, perchè è troppo sciupato. Nel bello e fine disegno a penna su carta con fondo rosso, il quale viene attribuito a Gentile da Fabriano, non posso punto riconoscere la maniera del compagno di lavoro di Vittore Pisano, detto il Pisanello. Questo disegno rappresenta un giovine nudo.[2] A parer mio potrebbe essere di un buon

[1] Filippino fu scambiato con *Fra Filippo* nei disegni seguenti nel catalogo del Louvre: N. 230, un uomo seduto, che appoggia la testa sulla mano sinistra, la destra sul ginocchio; agli Uffizi egli è scambiato con Fra Filippo nei disegni N. 171 e 172 nella Cornice N. 37, laddove il disegno N. 141 nella Cornice 32, ivi attribuitogli, spetta, nel parer mio, a Domenico del Ghirlandaio. Lo si confronti coi disegni N. 132 e 134 nella Cornice 30; col *Masaccio* egli è scambiato nel disegno del Museo britannico, nel quale è rappresentato un soldato vicino ad un uomo che sta leggendo. (n. 31 nel catalogo Braun); con *P. Perugino* finalmente in un altro disegno di quella collezione ascritto a questo maestro. È questo lo schizzo di Filippino Lippi per la sua pittura a fresco nella cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva a Roma: S. Tomaso di Aquino sulla cattedra, che predica al popolo. (fotografato dal Braun, n. 148 del suo catalogo).

[2] N. 25 del catalogo Braun.

maestro fiorentino del tempo del Botticelli, piuttosto che di Gentile da Fabriano, il quale morì nel 1440. Parimenti falsa pare a me l'attribuzione dei due disegni, aggiudicati a Leonardo da Vinci. L'uno di questi, una testa maschile di profilo acquarellata, appartiene alla serie di quelle imitazioni di questo gran maestro che si trovano in tutte le collezioni, (n. 47 del catalogo Braun); l'altro, più piccolo, a matita nera, che rappresenta un uomo nudo, appoggiato sul ginocchio sinistro e che si difende col braccio destro, mi pare che neppure esso abbia il carattere peculiare a Leonardo. (n. 48 del catalogo Braun).

Finalmente, il terzo dei disegni attribuiti a Leonardo è il famoso disegno alla punta d'argento, il quale vorrebbesi uno studio per la Madonnina (n. 30) della galleria di Dresda, attribuito a *Leonardino,* ossia al giovine Leonardo da Vinci. Questo disegno rappresenta una giovine donna con gli occhi abbassati e i capelli sciolti, veduta di faccia, mezza figura. La veste è chiusa sul petto con un medaglione e forma sotto di esso una grande e gonfia piega verticale, piega che piace a Lorenzo di Credi, e che ritroviamo spesso nei suoi quadri, come, per esempio, anche nella sua bella Madonna col vaso di fiori, (numero 2 nella sala I della galleria Borghese a Roma). La forma ovale di questa testa femminile non è per altro così piena e tonda, come sul quadro (n. 30) della galleria; mi sembra pure che il disegno sia condotto con maggiore franchezza che nel quadro dipinto, che è secco e duro. Conforta il nostro convincimento anche la forma del labbro inferiore, gonfio, corto e grosso, nota assai distintiva di Lorenzo. A destra di questa figura femminile si vede la testa di un fanciullo appena abbozzata. Secondo me questo disegno, sebbene alquanto cancellato, è di *Lorenzo di Credi* e

pare uno studio per la Madonna nel suo quadro nel Duomo di Pistoia.[1]

Mi ritrovo di nuovo perfettamente d'accordo col signor conservatore Gruner nella designazione proposta da lui del disegno a penna: « Ercole con la clava, » che egli attribuisce a *Baldassare Peruzzi.* Questo disegno appartiene alla sua epoca media. Nei suoi primi tempi si lasciò influenzar dal Pintoricchio e dal Sodoma, più tardi invece da Raffaello. Troviamo un esempio della prim' epoca nella galleria del Louvre nel notevole disegno acquarellato, chiamato « triomphe » nel catalogo del signor Reiset (n. 437) collocato da lui fra gli sconosciuti, ma colla strana giunta che questo disegno potrebbe essere del Francia, di Lorenzo Costa e perfino di Pellegrino da S. Daniele. Codesto disegno pregevole, che appartenne un giorno al signor Iabach, fu fotografato dal Braun e ha il numero 363 del suo catalogo.

Fra i disegni degli ultimi tempi di B. Peruzzi conto

[1] N. 49 nel catalogo Braun. La collezione del Louvre possiede la maggior parte e la più pregevole dei disegni di Lorenzo di Credi; non avrò qui che a far menzione dei numeri 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207 del catalogo Braun. Nel così detto libro di Leonardo da Vinci, i numeri 2 e 345, che sono ancora attribuiti erroneamente a Leonardo spettano pure a Lorenzo. A me pare che non dovrebbe essere difficile a un critico d'arte il distinguere con certezza il far di Leonardo da quello di Lorenzo. Per attenermi solo ai tratti materiali, visibili ad ognuno, mi si conceda di sottoporre qui all'attenzione dei miei giovani amici, per esempio, la forma dell'orecchio tanto diversa nei due condiscepoli.

Leonardo

Lorenzo

fra gli altri anche il bel cartone nella galleria nazionale a Londra in cui è rappresentata l' adorazione dei re magi.

Se a Dresda fù scambiato Leonardo da Vinci con Lorenzo di Credi, come abbiamo ora veduto, vi si attribuisce per compenso a quest' ultimo un disegno che, secondo me, non sarebbe di lui, ma di un altro suo contemporaneo fiorentino. Esso rappresenta S. Stefano in piedi, dietro di lui S. Caterina in ginocchio (n. 45 del catalogo Braun). Se non erro, questo disegno proviene da *Raffaellino del Garbo.*[1]

In questa custodia trovasi inoltre una « risurrezione di Cristo » di *Fra Bartolomeo della Porta;* è un disegno a matita nera, benchè non de' migliori, di questo gran maestro.

I Lombardi.

Custodia III.

La scelta dei disegni esposti in questa custodia non mi pare che sia troppo felice, e perciò non nè intratterrò lungamente i miei lettori. Benchè solo leggermente abbozzato è ben possibile che il disegno acquarellato e rialzato a biacca, studio per la sua Madonna con S. Giorgio, che è collocato in questa galleria col numero 155, sia effettivamente del *Correggio.* Anche in questo disegno vi si vede piuttosto il pittore che il disegnatore, per forma che il disegno è condotto in modo da ottenere principalmente l' effetto pittoresco, la giusta distribuzione della luce e delle ombre.

[1] Un disegno pregevole e molto caratteristico di Raffaellino trovasi nella collezione del museo britannico. Esso rappresenta la figura del Battista, il quale benedice con la destra, e tiene una banderuola nella sinistra. Ai lati di questa figura due studi. (n. 113 del catalogo Braun).

Un altro schizzo a penna acquarellato, comechè molto guasto, di Antonio Allegri è la Madonna che sale al cielo, sostenuta da due angeli, laddove il terzo disegno, attribuitovi al Correggio e rappresentante due putti sotto una pergola, spetta a *Gaudenzio Ferrari.* Ecco a un bel circa quel che mi parve di qualche importanza in quest'armadio.

Gli Umbri.

Armadio IV.

Troviamo qui parecchi disegni ascritti a *Raffaello Sanzio,* tra i quali l'interessante disegno a penna per la decorazione dell'orlo di un piatto di bronzo merita prima di ogni altro tutta la nostra attenzione. Questo buon disegno rappresenta Nettuno seduto in un carro tirato da due cavalli marini; il dio del mare è seguito da naiadi su delfini, da amoretti portati da mostri marini, da Sileno sopra una tartaruga, portati da cavalli marini da centauri, ecc. infine un quadro affatto omerico. Questo disegno prima abbozzato con la matita rossa, e poi ritoccato e compito con la penna, sarebbe secondo il Passavant quello stesso, che Raffaello, come afferma il Vasari, fece per il suo protettore, il ricco mercante senese, che dimorava a Roma, Agostino Chigi, per poi farlo eseguire in metallo da Cesarino Rosetti da Perugia. La composizione è di certo tutta Raffaellesca, l'esecuzione parmi però troppo debole pel maestro stesso. Un altro disegno, e questo eseguito da Raffaello stesso, con soggetto simile trovasi nella ricca raccolta di Windsor. Lo schizzo a penna per la figura di una Eva all'incontro è indubbiamente della mano dell'Urbinate. È pure di massima importanza il disegno coi cavallieri che combattono, di-

segno buttato giù con la penna, studio del giovine Raffaello, fatto circa l'anno 1506 sul famoso cartone di Leonardo da Vinci.

Tutt'e tre questi disegni sono stati fotografati dal Braun e hanno i numeri 74, 75 e 79 nel suo catalogo.

Siamo giunti ora ai disegni dei maestri italiani che non sono esposti ma chiusi in portafogli.

I Veneziani.

Portafoglio I.

Il « ritorno del figliuol prodigo » (?) schizzo fatto leggermente con la penna da *Domenico Campagnola.*[1] Mi paiono di nuovo classificati erroneamente i due disegni attribuiti al Tiziano. Il S. Gerolamo che si flagella non è, a parer mio, che una copia del quadro di Tiziano nella galleria di Brera; chè lo schizzo originale, fatto a penna, lo si vede, se non erro, nella raccolta del Museo Brittanico; il disegno a matita rossa: l'imperatore e il papa, seduti accanto l'uno all'altro, e circondati da dignitari ecclesiastici, potrebbe essere di *Bonifazio veronese.* I Bonifazi solevano abbozzare con la matita turchina, e poi

[1] Pare che i disegni a penna di Domenico Campagnola siano già stati molto pregiati lui vivente dagli amatori delle belle arti, e perciò molto ricercati. L'Anonimo del Morelli ne fa menzione di parecchi, per esempio (pag. 25 e 152) in casa de M. Marco da Mantova, Dottore: « li paesi in tela grandi a guazzo e li altri in *fogli a penna* sono de man de Domenego Campagnola. »

Il Philpot ha fotografato a Firenze alcuni disegni a penna autentici di Domenico Campagnola nella collezione degli Uffizi; essi portano i numeri 1045 e 1341 nel suo catalogo. I miei giovani amici dovrebbero osservare da vicino l'incisione della « strage degl'innocenti » dell'anno 1517 di Domenico Campagnola. Anche la « sentenza di Paride » disegno a penna attribuito a Tiziano (n. 375) come pure il ratto di Europa n. 379 nel catalogo del Louvre (Notice des dessins etc.) del signor Reiset appartengono invece, a parer mio, a Domenico Campagnola.

compire il disegno con la matita rossa, come si vede anche in questo disegnò.

Il disegno a matita rossa, acquarellato, che rappresenta un solenne corteggio a cavallo, potrebbe per avventura essere lo schizzo del veronese *Domenico Riccio,* detto Brusasorci, per la sua notissima pittura murale nella sala del palazzo Ridolfi a Verona, rappresentante l'entrata di Carlo V e di Clemente VII a Bologna. Davanti a questo disegno si vede facilmente che Paolo Veronese imparò parecchie cose anche da questo suo compaesano più anziano di lui.

Portafoglio II.

Si trovano in questo portafoglio alcuni disegni di *Paolo Veronese* come pure uno autentico del suo compatriota e contemporaneo *Paolo Farinato*, non che parecchi altri della scuola veronese.

I Fiorentini.

Portafoglio I.

« S. Antonio tentato da una bella donna, » di *Plautilla Nelli.* La pia monaca ha copiato fra Bartolomeo anche in questo fiacco disegno.

Il buon disegno alla punta d'argento, che rappresenta un uomo inginocchiato, viene attribuito a Fra Filippo Lippi, ma senza dubbio non è suo.[1] Secondo me

[1] I disegni di questo gran maestro sono una rarità. Quelli esposti nella galleria degli Uffizi non sono che copie di quadri di Fra Filippo. Nella raccolta del Louvre ve n'ha uno genuino sebbene alquanto sciupato, al N. 229 del Catalogo e rappresenta due teste di giovani eseguite colla punta d'argento e rialzate a gesso.

appartiene alla scuola di Perugia e ricorda Fiorenzo di Lorenzo.

Contro il mio proponimento di non menzionare disegni tenuti da me per non autentici, vorrei però qui far osservare il disegno a penna acquarellato che rappresenta in un piatto la testa di S. Giovanni decollato, disegno che è attribuito dal signor Gruner nientemeno che a Leonardo da Vinci; profanazione alquanto maliziosa del grand' uomo! La testa del Battista in questo orribile disegno è — horresco referens — talmente sconcia, che, veduta da un certo punto rassomiglia ad un carpione bollito. Quali idee si fanno mai di Leonardo da Vinci nel gabinetto delle stampe a Dresda da potergli ascrivere tali fatuità della fine del secolo XVII?

Il disegno che è qui attribuito a Francesco Pesello, detto il Pesellino, mi pare che sia nient' altro che una copia moderna della sua predella nella Galleria dell' accademia fiorentina. Una simile copia è spacciata pure nella raccolta degli Uffizi a Firenze per disegno originale del Pesellino.[1]

I due notevoli disegni a penna (ratto di sirene), che vengono attribuiti a Lorenzo di Credi sono già stati esaminati da altri e resi al loro vero autore, cioè al veneto *Iacopo de' Barbari.* Questi disegni appartenevano un giorno al Mariette. Sono particolarmente caratteristici per Iacopo de' Barbari la forma tonda del teschio della sirena, la bocca mezzo aperta, la punta tozza del pollice del putto che suona il flauto.

È classificato bene al contrario la testa di profilo di un ragazzo di *Luca Signorelli.* La forma dell' orecchio è quella caratteristica del maestro. Pregevole è pure il disegno a matita rossa di *Fra Bartolomeo;* esso rappre-

[1] N. 35 nel catalogo del Braun.

senta un uomo veduto di dietro con un coltello nella mano destra (S. Bartolomeo). Figura intera.

La raccolta di Dresda possiede inoltre tre disegni autentici di *Sandro Botticelli.* Sono studi per la figura di Giovan Battista, eseguiti con la penna, con inchiostro della china e con gesso. (n. 9.)

L'altro foglio però attribuito pure al Botticelli dal signor Gruner, un bel disegno a penna, potrebbe, nel parer mio, essere piuttosto di un maestro affine a Filippino Lippi. Rappresenta due alabardieri che stanno discorrendo fra loro (n. 8). Alcuni bei disegni del Botticelli vedonsi nella raccolta degli Uffizi (Cornici 43 e 41 — Numeri 193 e 188, rappresentanti l'uno S. Agostino, l'altro S. Gio: Battista); i più interessanti però sono quelli posseduti dal museo di Berlino.

I Lombardi.

Portafoglio I.

« Madonna seduta col Bambino, a destra presso di lei S. Elisabetta col piccolo Giovanni; a sinistra un angelo. » Questo buon disegno a matita rossa (n. 2) è attribuito giustamente a Cesare da Sesto, i cui disegni sono rari. L'accademia di Venezia ne possiede alcuni assai pregievoli, la raccolta della biblioteca Reale a Torino parecchi eccellenti, alcuni altri trovansi nella raccolta del Louvre, nel così detto Libro di Leonardo da Vinci, per esempio il numero 6, 782, disegno a matita rossa col S. Giorgio sopra un cavallo che s'impenna (citato dal Lomazzo); il numero 6, 357, disegno a matita rossa con la Madonna col Bambino e coi SS. Girolamo e Giovan Battista; il numero 6, 781 disegno a penna con studi per Madonne

Convengo poi pienamente col signor Gruner circa la de-

signazione del « Cristo legato alla colonna ». Questo disegno a penna, rialzato a gesso, è attribuito ad *Aurelio Luini*, figlio di Bernardino.

Non posso al contrario riconoscere con lui la mano di Camillo Procaccino nel seguente disegno a matita rossa (n. 23). In esso vediamo quattro divoti su di un terrazzo, ai quali appare la S. Vergine librata in aria. Se non vo errato, questo disegno è di *Bonifazio veronese.*

Portafoglio II.

Cotesto portafoglio contiene parecchi disegni autentici del genovese *Benedetto Castiglione* con scene campestri, e di *Luca Cambiaso* (i n. 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22).

Scuola Romana.

Portafoglio I.

Non mi arrischio di affermare se il buon disegno di prospettiva rappresentante la via di una città, sia veramente di *Pier della Francesca*, o se non debba piuttosto ascriversi al frate Carnevali o forse a Melozzo da Forlì. Appartenga pure all' uno o all' altro dei tre maestri ora nominati, in ogni caso, non ha punto che fare con la scuola romana.

Anche lo schizzo a penna per il mausoleo di Pio II nella chiesa di S. Andrea della Valle a Roma non mi pare privo d' importanza. Esso appartiene, dicesi, a *Pietro Paolo da Todi.*

E con ciò pongo termine a questa rivista troppo sommaria dei disegni di maestri italiani, che si trovano nel gabinetto delle stampe a Dresda. Sarò incorso in errori, non lo nego, perchè in tale compito non basta soltanto

la buona volontà; alcune delle mie correzioni potranno però sostenere la critica dei tempi futuri. E se fossi riuscito coi miei saggi critici a indurre soltanto alcuni dei miei giovani amici allo studio certamente difficile dei disegni, mi terrei largamente ricompensato della mia fatica.

III.

BERLINO

III. BERLINO.

Se la pinacoteca di Monaco desta in noi grande ammirazione sia per la quantità sia per l'importanza dei suoi quadri delle scuole tedesche e fiamminghe, se nelle splendide sale della galleria di Dresda ci persuadiamo che nessun' altra collezione di quadri al mondo può forse contendere con questa per l' incanto seducente che essa esercita sul gran pubblico artistico, poichè essa non solo è maravigliosamente ricca di opere splendide dell' epoca aurea di quasi tutte le scuole di pittura, ma possiede inoltre la « Madonna di S. Sisto » di Raffaello, forse il più bel quadro della cristianità, i suoi Correggio, i Tiziani, i Paoli, i suoi Palma e Bonifazi, i suoi Ruysdael e Rembrandt e Rubens e Wouwermans, i suoi Adriaen van der Velde, i suoi Heyden e particolarmente i suoi Metzu, sono celeberrimi e appartengono difatti a quanto di più bello l' arte moderna abbia mai creato. Se la collezione di Dresda ha dunque delle attrattive ineffabili per ogni amatore delle belle arti, essa possiede inoltre un' attrazione particolare per quel pubblico artistico che non è solito meditare molto davanti ad un quadro, ma preferisce piuttosto di abbandonarsi a un vago entusiasmo sui soffici divani di una galleria.

La raccolta dei quadri di Berlino è stata messa assieme assai più tardi delle due collezioni suddette; essa fu fondata circa un mezzo secolo fa.

Dopo la caduta di Napoleone I, com'è noto, tutta l'Europa si scosse, e così ebbe luogo un rivolgimento anche nel gusto delle belle arti, il quale si fece sentire in tal modo, che i Quattrocentisti dimenticati fin allora vennero di nuovo in grande onore. Nella critica delle opere d'arte si cominciò a tener conto anche del *tempo*, nel quale esse ebbero origine; così si aprì la via, benchè inconsciamente, al concetto secondo il quale l'arte deve essere considerata come una manifestazione immediata dell'ambiente dentro il quale si svolge. E nella fondazione di una collezione di quadri si cercava di seguire lo sviluppo storico dell'arte per quanto era possibile.

Se, al paragone di Dresda e di Monaco, Berlino ne scapitava inquantochè era già passato il tempo propizio per l'acquisto di splendide opere d'arte, ed il meglio era già esaurito ed in possesso di stranieri, il Governo prussiano aveva d'altra parte il grande vantaggio di poter procedere nella formazione delle sue collezioni artistiche secondo i princìpi storici, e perciò con maggior critica.

Fu una vera fortuna per la nascente galleria di Berlino che, nei primi decenni del nostro secolo, i preraffaellisti avessero ancora agli occhi dei così detti amatori di belle arti un valore relativamente inferiore e fossero dappertutto posposti ai quadri dell'epoca dei Caracci. L'aver tratto profitto con isplendidi risultati da questo gusto del tempo è tutto merito del banchiere inglese Solly, il quale, nella stima delle opere d'arte, seguì quel criterio personale onde si fanno ammirare i suoi colleghi; da Jabach di Colonia fino ai Rothschild dei nostri giorni. Pare inoltre che quella maestria nell'accumulare, propria ai suoi concittadini, fosse innata in lui. A questo intelligente

amatore delle belle arti era riuscito di formare nel secondo decennio del nostro secolo, con ispese relativamente assai piccole, una raccolta di quadri, che, come collezione privata, troverebbe difficilmente l'uguale ai nostri giorni.

Quando nell'anno 1821 il governo prussiano fece il bel colpo di far sua la collezione Solly, essa si componeva di circa 600 quadri, tra i quali i famosi van Eyck, la preziosa Madonna dei primi tempi di Raffaello, parecchie opere eccellenti del Francia, di Filippo e Filippino Lippi di D. Ghirlandajo, di Botticelli e altri. Questi quadri del Solly formano ora la base della collezione italiana della galleria di Berlino.[1]

Se l'acquisto della galleria Solly torna a grandissimo onore dell'avvedutezza del governo prussiano, pure, parlandosi in generale della formazione delle collezioni artistiche di Berlino, non si può fare a meno di tenere anche conto della viva sollecitudine, raffinata da una squisita educazione, che i membri della famiglia reale di Prussia sogliono avere per le belle arti.

E valga il vero; se critici competenti come il barone di Rumohr, il quale fece moltissimo per abbellire ed arricchire la collezione di Berlino, vennero invitati colà perchè dessero i loro consigli, i quali furono sempre bene accolti, ciò non fu merito certamente della burocrazia, ma fu merito personale del principe ereditario di allora, uomo pieno d'ingegno. D'altra parte il governo si dette premura che la

[1] Più di un terzo di questi quadri italiani fu comperato da un certo abate Massinelli da Bergamo, speculatore svelto ed oculato: in parte dalle chiese, in parte da persone private in tutta l'Alta Italia, e prima che giungessero nelle mani del collettore inglese, furono sottoposti nello studio del restauratore di quadri Giuseppe Molteni di Milano, a una ripulitura e a un ristauro. Questa notizia fu partecipata molti anni fa dal defunto pittore Molteni allo scrittore di queste righe.

direzione delle collezioni artistiche fosse affidata a critici esperti e provati, mentre che altrove è lasciata nelle mani di pittori ignoranti della storia dell'arte e di più abbagliati dai moderni pregiudizi dei loro compagni di professione, sicchè l'opera loro torna assai spesso, pur troppo, più a discapito che a vantaggio delle collezioni loro affidate.

Nell'anno 1874 poi la galleria fu arricchita della collezione del banchiere Suermondt di Aquisgrana; collezione ricca di opere rare di maestri olandesi. Oltre a cotali acquisti, la direzione intelligente e zelantissima della Galleria non lascia sfuggire mai occasione per arricchire la collezione stessa di nuove opere d'arte, trovando sempre un efficace patrocinatore per le spese occorrenti nell'alto suo protettore, — il nobile Principe ereditario.

Rispetto alle opere stupende dei sommi maestri delle diverse scuole d'Europa, la galleria di Berlino, come abbiam già notato, non si può ancora paragonare con le collezioni di Dresda e di Vienna, ma offre invece all'amatore delle belle arti, desideroso d'istruirsi, una sì ampia immagine dello sviluppo storico dell'arte, come nessuna altra collezione al mondo. In nessun'altra galleria, infatti, si trovano rappresentate tanto completamente la scuola fiamminga, dai fratelli van Eyck fino al Rubens e a van Dyck; la scuola olandese dal Mierevelt fino a Adriaen van der Werff; la scuola veneta da Antonio di Murano fino al Tiepolo; la ferrarese-bolognese dal Cosmè fino al Bagnacavallo; la fiorentina da Fra Filippo fino ad Alessandro Allori; l'umbra da Fiorenzo di Lorenzo e da Melozzo da Forlì fino a Raffaello Santi, ecc. Nelle gallerie di Vienna e di Dresda per lo contrario l'arte del XV secolo non è quasi punto rappresentata; queste collezioni non sono ricche che di quadri del XVI e del XVII secolo; pitture che hanno certamente un'attrattiva esteriore

di gran lunga maggiore, che non quelle dei Quattrocentisti, secchi, privi di effetto, ma sempre sulla via del vero progresso.[1] A chi desideri però penetrare nell'intima regione dell'arte io consiglierei prima di tutto di visitare la galleria di Berlino.[2] Dopo che con frequenti visite Ella avrà conosciuto questa preziosa collezione, dopo che si sarà reso familiare coi suoi tesori, allora potrà procurarsi il diletto ineffabile che Le offrirà la galleria di Dresda: e sull'Elba, nelle sale di quel tempio veramente degnissimo delle Muse, Ella potrà essere in grado di riconoscere il valore particolare della collezione di Berlino.

Appena entrati nel magnifico edifizio dello Schinkel noi ci sentiamo confortati dalle liete accoglienze che fanno, nell'antisala della galleria, i quadri di parecchi dei più amabili e più segnalati artisti italiani del Quattrocento. A destra vediamo il Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Filippino Lippi, a sinistra ci guardano il burbero sì ma sempre schietto Cosimo Tura, e il suo egregio allievo Lorenzo Costa. Abbiam qui innanzi a noi i rappresentanti di due regioni della Penisola meglio dotate di senso artistico: i Fiorentini e i Ferraresi. Costoro non sono divisi che dal Po e dagli Appennini, eppure hanno fisonomia affatto diversa. Se ponessimo dirimpetto a questi Fiorentini e Ferraresi un Durer, un Cranach o un Burkmayer, o anche un van der Weyden, un Memling o un Quintin Messys, il carattere locale di questi Italiani sparirebbe certamente, ma risalterebbe nella arte loro, più spiccato, il carattere

[1] In questi ultimi anni la direzione della galleria di Dresda ha aumentato le sue collezioni coll'acquisto di quadri del Mantegna, di Antonello da Messina, del Signorelli, di Lorenzo di Credi, del Cavazzola, e altri.

[2] Per evitare equivoci debbo dichiarare innanzi tutto che quando visitai la galleria di Berlino parecchi quadri italiani erano invisibili, perchè si stava restaurando molte sale.

nazionale della patria. Non è questa un' altra prova che la forma esterna dipende dallo spirito che l' anima e che questo risulta dall' ambiente in cui ha vita?

Comincio il mio esame della galleria di Berlino con le opere di scuola ferrarese-bolognese.

La provincia del Polesine non è separata da quella di Ferrara che dal Po. Anche un orecchio straniero riconosce l' accento veneto nel dialetto romagnolo dei Ferraresi. Ho già notato sommariamente, nel mio opuscolo sulla galleria Borghese,[1] il rapporto intimo tra le scuole di pittura padovano-veneta e quelle dei Romagnoli in generale e in particolare dei Ferraresi e vi ho citato i nomi di Ansuino e di Melozzo da Forlì, di Cosimo Tura, di Stefano e Bono da Ferrara, di Marco Zoppo da Bologna, di Lattanzio da Rimini, di Niccolò Rondinello da Ravenna, di Dosso Dossi, dello Scarsellino da Ferrara e di Antonio Allegri da Correggio. Questa relazione reciproca tra i Romagnoli e i Veneti, dipendenti dalla natura delle cose e dall' affinità del sangue, e perciò facile a spiegarsi, fu turbata nel principio del XVI secolo dalla luce chiara, abbagliante che spandevano per tutta Italia, le opere di Raffaello e di Michelangelo nel Vaticano e che indusse molti Romagnoli a recarsi a Roma. Il primo e il più grande tra questi Romagnoli fu Benvenuto Tisio, detto il *Garofolo*, lo seguirono più tardi Ramenghi da Bagnacavallo, Girolamo Marchesi da Cotignola, Iacopo da Faenza, e altri.

Se Berlino non ha la fortuna di possedere, come Dresda, opere del raro Ercole Grandi, di Roberto e di Francesco Cossa, può vantarsi bensì di poter presentare allo studioso non solo uno dei quadri più importanti del capostipite di questa scuola, cioè di Cosimo Tura, ma

[1] Pubblicato nella « Rivista per l' arte figurativa, » IX anno.

anche opere dei suoi più eminenti scolari; come Lorenzo Costa, Domenico Panetti e perfino, se non m'inganno, può presentargli un quadro del poco noto *Francesco Bianchi;* Berlino ha dunque opere di quasi tutta l'illustre discendenza artistica del Tura. Era una particolarità degli antichi Ferraresi, che avevano per altro in comune con alcuni contemporanei della scuola dello Squarcione, come per esempio col grande Mantegna,[1] di ornare nei loro quadri il trono della Madonna con gran copia di rilievi; uso che per mezzo di Francesco Bianchi giunse fino al Correggio, e che sparì con le opere giovanili di questo maestro.[2] Quello però che era esclusivamente particolare agli antichi ferraresi, dal Tura fino agli scolari del Costa, fu la costruzione del trono della Madonna in due parti, per modo che tra la base e la parte superiore del trono restasse uno spazio libero dal quale si vede l'aria aperta.[3]

Come osserva giustamente il signor direttore Giulio Mayer, Cosimo Tura (nel Ferrarese si dice Cosmè per Cosimo), occupa tra i Ferraresi lo stesso posto che Andrea Mantegna nella scuola di Padova, Dario di Treviso

[1] Vedi il suo magnifico quadro nella chiesa di S. Zeno a Verona

[2] Sul trono del bel quadro della Madonna di Francesco Bianchi nella galleria del Louvre (n. 70) nell'ovale del piedestallo sono rappresentati in chiaroscuro Adamo ed Eva. Sul piedestallo del trono nel quadretto del giovine Correggio, lo sposalizio di S. Caterina, presso il signor dottore G. Frizzoni a Milano, si vede rappresentato parimente in un ovale il sacrifizio di Abramo. Finalmente, il seggio del trono del gran quadro del Correggio (n. 151) nella galleria di Dresda è ornato di un ovale nel quale vediamo Mosè con le tavole della legge.

[3] Vediamo un siffatto trono in questo quadro del Tura (n. 111); uno simile nel quadro della galleria di Brera a Milano, che si attribuisce a un certo Stefano da Ferrara (n. 175); in parecchi quadri di Lorenzo Costa vediamo parimente siffatti troni in due parti (VII cappella a destra in S. Giovanni in Monte a Bologna), e persino in un quadro del Francia nella I cappella a sinistra della chiesa di S. Martino a Bologna; e così pure nei quadri dei primi tempi di Amico Aspertini.

in quella di Treviso, Bartolomeo Vivarini e Giovanni Bellini (dal 1460 fino al 1580) nella scuola di Venezia, Vincenzo Foppa nella lombarda, ecc.

Ma come ogni scuola ebbe il suo Mantegna, così ebbe pure il suo Pietro Perugino e perfino il suo Raffaello. Il posto che il Perugino occupa nella scuola di Perugia appartiene nella scuola ferrarese-bolognese a *Lorenzo Costa.*

Di questo amabile e ingegnosissimo maestro la galleria di Berlino possiede parecchi quadri pregevoli e caratteristici: uno dell'anno 1502, un'altro segnato con la data del 1504. Lorenzo Costa si trasferì intorno all'anno 1483 da Ferrara a Bologna. Si asserisce dai più che, a dir molto, il Francia imparasse probabilmente da lui il meccanismo della pittura, ma che, divenuto alla sua volta eletto maestro del pennello, egli deve avere avuto grande influenza su Lorenzo Costa. Qualsivoglia giudice spassionato il quale paragoni questi quadri del Costa, dei primi anni del XVI secolo[1], coi suoi gran quadri a tempera dell'anno 1488 nella cappella Bentivoglio (chiesa di S. Iacopo maggiore) a Bologna, potrà difficilmente negare che in tutte queste pitture le quali comprendono uno spazio di circa sedici anni, non vi sia una impronta comune. E nella cappella di S. Cecilia, (presso S. Iacopo maggiore a Bologna) dove i due maestri di-

[1] Uno di questi quadri, la « Presentazione di Cristo al tempio » ha il numero 112, l'altro, il « Rimpianto di Cristo » ha il numero 115. Da quest'ultimo quadro di L. Costa il pittore *Niccolò Pisan* ha tolto molto nella sua « Deposizione di croce » (n. 122 nella Pinacoteca di Bologna). Mi sia permesso di far osservare ai signori Cr. e Cav. (II, 455) che Niccolò Pisan fu prima imitatore del Costa e più tardi del Garofalo (vedi il suo quadro, n. 194, nella galleria di Brera), ma che non è da confondere, come hanno fatto essi, col pittore cremonese molto più attempato, Niccolò Soriani. Niccolò Pisan era bolognese e lavorò circa dall'anno 1504 al 1538. (Vedi su questo: Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le Belle arti,* Serie I, p. 34.)

pinsero l'uno accanto all'altro negli anni 1505 e 1506, noi restiamo davanti a quelle magnifiche pitture a fresco perplessi nel giudicare se il Costa abbia imparato dal Francia o piuttosto questi dal Costa.

La boria municipale dei Bolognesi andò però tant'oltre, che alcuni dei loro scrittori locali, discorrendo della gran tavola (ora collocata nel coro di S. Giovanni in Monte a Bologna),[1] e non potendone negare l'esecuzione al Costa, la attribuirono al loro Francia almeno pel concetto e per il disegno. E quest'asserzione è stata, purtroppo, ripetuta eziandio dai commentatori fiorentini del Vasari (Ediz. Le Monnier, IV, 243, 2); il che è tanto più sorprendente, anzì inescusabile in loro, in quanto che *lo schizzo a penna per questo quadro* si trova nella raccolta dei disegni della galleria degli Uffizi, comechè vi sia esposto sotto il nome falso di Filippino Lippi. (È fotografato da Philpot a Firenze, n. 763).[2]

Ho procurato in un'altra occasione (Vedi il mio articolo sulla galleria Borghese nella « Rivista per l'arte figu-

[1] Questo quadro rappresenta la coronazione di Maria con sei Santi.

[2] Non lungi da questo trovasi ivi un altro disegno a penna, parimente attribuito a Filippino, mentre appartiene a uno scolaro del Costa, il *Chiodarolo* (fotografato dal Philpot, n. 2847). Esso rappresenta S. Cecilia davanti al proconsole, ed è lo schizzo per la bella pittura murale del Chiodarolo nella cappella di S. Cecilia accanto a S. Iacopo maggiore a Bologna. Da questo disegno a penna del Chiodarolo, come anche dai disegni a penna di Amico Aspertini, si vede ad evidenza che questi pittori bolognesi della così detta scuola del Francia impararono la loro arte massimamente da Lorenzo Costa. Il Francia, nei pochi disegni di lui a me noti, tra i quali mi pare che quello col giudizio di Paride nell'Albertina a Vienna sia uno dei perfetti, il Francia, dico, mi pare che sia molto più nobile nelle forme e assai più esatto e scrupoloso nell'esecuzione; anche in essi si rivela più modellatore che pittore. Perciò consiglierei a tutti gli studiosi delle arti di procurarsi le fotografie ora menzionate per poterle studiare. Tali studi dei disegni conducono più presto e con maggior certezza alla conoscenza giusta dei gran maestri e delle loro scuole che non la considerazione dei loro quadri, in gran parte ritoccati e perciò guasti.

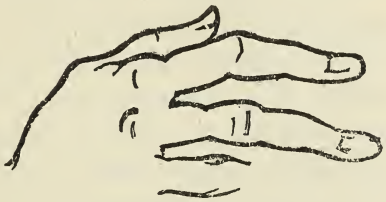
râtiva » del de Lülzow) di mostrare con alcuni esempi di quadri delle collezioni fiorentine, come molte volte il carattere esterno di una scuola vada propagandosi così fortemente dal maestro nello scolaro che accadde spesso ai novizi nella scienza dell'arte, di confondere, per esempio, Fra Filippo Lippi col suo modello Masaccio, questi con Filippino Lippi (ritratto n. 286 nella galleria degli Uffizi); Fra Filippo, col Botticelli (n. 1179 nella galleria degli Uffizi) o, come è il caso nella galleria di Berlino, Raffaellino del Garbo col suo maestro Filippino. Lo stesso avviene con la scuola Ferrarese di Cosimo Tura. Il San Sebastiano, opera *infallibilmente* di Cosmè, che ora è in possesso dell'antiquario signor Guggenheim di Venezia, fu attribuita da tutt'i critici, perfino dai signori Cr. e Cav. (I, 538) allo scolaro Lorenzo Costa, e ciò perchè si vuole che il nome del Costa vi sia segnato in caratteri ebraici. Le iscrizioni però, tanto fatte sui quadri quanto altrove, non hanno che un valore *relativo*; — hanno valore assoluto allorchè rispondono col soggetto che indicano e col carattere del pittore. Perciò un antico proverbio veneto dice: *chi guarda cartelo, no magna vedelo.* A codesta iscrizione ebraica, se anche significasse, come si vuole, *Laurentius Costa,* contraddice lo stesso quadro, nel quale è il carattere pittorico del Tura scolpito così che potrebbe essere, quel dipinto, presentato ai poco esperti come esempio della sua maniera. E come in questa figura di S. Sebastiano, eccellente nel suo genere, Cosmè fu scambiato col suo scolaro Costa, così questi alla sua volta, in un altro quadro famoso, ora in casa Strozzi a Ferrara,[1] lo fu col di lui scolaro Ercole Grandi di Giulio Cesare. È vero che in quest'ultimo quadro lo scolaro si avvicina talmente alla

[1] Fu dagli eredi del marchese Strozzi venduto alla Galleria nazionale di Londra.

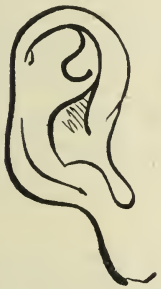
maniera del maestro, (anzi la figura della Madonna vi fu presa di pianta dal Costa) che non sarebbe forse troppo ardito il supporre che la composizione del quadro fosse del Costa e che soltanto l'esecuzione appartenesse al Grandi.[1]

Per comodo degli studiosi dò qui un *fac simile* dell'orecchio e della mano caratteristici a Cosimo Tura e a Lorenzo Costa: affinchè gli studiosi possano imprimersi

Mano quale la disegna
Lorenzo Costa.



Mano quale la intende
Cosimo Tura.



Orecchio quale lo forma
Cosimo Tura.

Orecchio quale lo forma
Lorenzo Costa.

[1] Il quadro rappresenta una Madonna sul trono col Bambino, tra i SS. Guglielmo e Giovan Battista; venne da S. Cristoforo degli Esposti nella galleria Strozzi. Il trono della Madonna è ornato di rilievi in chiaroscuro, e in uno di essi si vedono rappresentati Adamo e Eva, come nel quadro di Francesco Bianchi nella galleria del Louvre, e anche il sacrifizio di Abramo, come nel quadro del Correggio, presso il signor Dott. Frizzoni.

nella mente la diversità delle forme di questi due maestri ferraresi. Laddove il Tura è bitorzoluto, il Costa è piano e tira sempre le forme in lungo. Si aggiunga inoltre che i fondi di paese del Costa, i quali rappresentano al sòlito vedute della valle del Reno, nelle vicinanze di Bologna, trovano difficilmente i loro eguali tra quelli dei suoi contemporanei sia per lo squisito sentimento che è nella fattura sia pel concetto poetico.

È cosa probabile che Francesco Bianchi sia stato uno dei primi scolari di Cosmè. Egli si dice nato intorno all'anno 1440. Il più antico quadro di lui, che a me è noto, è in possesso dei signori Lombardi, eredi del professore Saroli a Ferrara; e rappresenta la Morte di Maria. Questa pittura ornava tempi addietro la chiesa del convento di S. Guglielmo di Ferrara.[1]

Non pare che il Bianchi si sia fermato a Modena prima del 1480. Ma se rimase fino a quest'epoca a Ferrara, non è improbabile che parecchi pittori ferraresi, i quali finora si fecero derivare direttamente dal Tura, abbiano fatto piuttosto il loro tirocinio nello studio del Bianchi. A giudicarne specialmente dal quadro del Bianchi nella galleria del Louvre, parmi che anche quel *Marco Meloni* da Carpi, del quale la galleria di Modena possiede

[1] Su legno con fondo d'oro rabescato Maria morta giace sopra una bara circondata dai dodici Apostoli; sotto di essa due angeli che agitano i turiboli; superiormente Cristo in mezzo agli angeli tiene in sui ginocchi, in forma d'una fanciulla, l'anima della defunta. Le pieghe del manto di Cristo sono ancora formate nella maniera del Tura, la testa della fanciulla, che raffigura l'anima di Maria, ricorda pure tanto le teste delle Madonne del Tura, quanto quelle del suo scolaro posteriore; il Costa: la forma delle mani con le dita lunghissime, come quella dell'orecchio, sono pure note caratteristiche di Francesco Bianchi. In quest'opera che deve appartenere ai primi tempi del maestro, il Bianchi si rivela *scolaro del Tura*. Rispetto a questo quadro i signori Cr. e Cav., osservano (I, 534, 5): « This picture il ascribed by some perso sont

alcuni buoni quadri firmati (n. 58 e 59) possa essere contato fra i suoi scolari. Certo è che il Meloni si vuole che più tardi siasi perfezionato nella scuola di P. Perugino.

Il quadretto di questa galleria, che credo di dover attribuire a Francesco Bianchi, rappresenta la Circoncisione di Cristo e porta il numero 319. Il defunto dottor Waagen ben a ragione l'attribuì alla scuola ferrarese, osservando giustamente: « ch'era affine a Lorenzo Costa. » Io però faccio un passo più in là, e credo di riconoscere il vero maestro del quadro, non ostante la maschera che gli mise il restauratore, nel ferrarese Bianchi, chiamato a Modena Frarré, cioè il Ferrarese. È vero che la data del 1516, che si trova sul quadro, contraddice alla mia opinione, perchè il Bianchi, come credesi, nell'anno 1510 doveva esser morto, ma questa volta mi sia permesso di essere tanto ardito da aver fede più ne' miei occhi che veggono in quel dipinto la maniera del maestro nella forma delle mani e dell'orecchio, nella positura e nelle movenze delle figure, che non nella data apposta *più tardi* sul quadro, la quale io credo assolutamente apocrifa.

In questa galleria incontriamo pure un terzo scolaro del Tura. Intendo riferirmi a *Domenico Panetti,* cui appartiene il quadro col numero 113. Rappresenta il Rim-

Mantegna.... this is an agly picture with all the faults of the Ferrarese, and something of the manner whith Grandi wight have had in his carliest period, but query is il by him or the young *Costa,* or even *Coltellini* » e poi (I, 539, 1): « it may be possible that the death of the Virgin should by an carly *Costa;* amitting this, Costa *would prove to be a disciple of Ercole Grandi.* » Si trova un altro quadro del Bianchi, sotto il nome di Lorenzo Costa, anche nella galleria comunale di Ferrara (n. 29); esso rappresenta Maria col Bambino tra S. Girolamo e Maria Egiziaca e gli eremiti Paolo e Antonio; superiormente vedesi l'annunziazione. Parecchie opere di Francesco Bianchi sono pure a Modena; una nella galleria pubblica, un'altra in casa Rangoni, una terza nella chiesa di S. Pietro, ecc.

pianto del Cristo morto ed è segnato col nome del pittore. Il Panetti è un maestro le cui opere non si trovano che raramente fuori della sua città natale.

Se abbiamo chiamato Lorenzo Costa il Perugino della scuola ferrarese, possiamo sotto certi rispetti, chiamare il Panetti il Pintoricchio della stessa scuola, benchè il pittore di Perugia si spinga assai più in alto del ferrarese, alquanto sobrio e alle volte perfino pedante. Il Panetti nacque tra il 1450 e il 1460 e morì nel 1511. Che si sia perfezionato nell'ambiente dei maestri *umbri*, come vogliono i signori Cr. e Cav., è poco probabile, a me almeno pare che in tutte le sue opere egli si riveli affatto ferrarese.

Ludovico Mazzolini lo crederei piuttosto scolaro di Ercole Roberti, che di L. Costa, come si ritiene generalmente. Il Costa dimorava a Bologna mentre il Mazzolino stava a Ferrara. Questa mia opinione è confermata dall'esame dell'orecchio, nonchè dal *fondo di paese.*[1] La galleria di Berlino mostra parecchi quadretti caratteristici di questo sfolgorante pittore ferrarese.

A poco a poco siamo finalmente arrivati ai due più famosi pittori di questa scuola, a *Giovanni Dosso* e a *Benvenuto Garofolo,* i quali tra i ferraresi occupano quasi lo stesso posto dei loro contemporanei Gaudenzio Ferrari e Bernardino Luini nella scuola lombarda. Essi vissero tutti nell'epoca in cui l'arte in Italia era salita al suo apogèo. Che Dosso abbia soggiornato anche in Roma, come dice il Catalogo, non è provato, almeno non conosco alcun documento scritto, onde si possa raccogliere questo particolare: nelle sue opere il Dosso ri-

[1] Quei monti conici e scoscesi, rischiarati da crudi colori bianchi, si trovano nei fondi di paese di Francesco Bianchi, di Ercole Roberti, del Panetti, di Dosso Dossi, del Garofolo, di Ercole Grandi, di Giulio Cesare e d'altri ferraresi, ma non nei quadri del Costa.

mane sempre ferrarese. È vero che nei tempi posteriori il suo colorito ferrarese si accosta al veneto,[1] ma indizi di influenze raffaellesche non parmi di scorgere in nessuna delle sue opere.[2]

Nel 1512 il Dosso aveva già terminato le sue pitture per la corte dei Gonzaga a Mantova. Nell'anno 1532 lavorava anche a Trento e la sua « Madonna in trono col Bambino al quale un S. Vescovo raccomanda il cardinale di Clesi » si può ancora vedere, benchè molto sciupata, nel castello ivi esistente sopra una porta che conduce nella sala del consiglio. Il quadro di Dosso (n. 264) in questa galleria è un frammento rappresentante i SS. padri della chiesa, in contemplazione del mistero dell'immacolata concezione della Madonna. Pur troppo codesto quadro è stato talmente danneggiato dai ritocchi, che ora, com'è ridotta la pittura, è difficile capirne la valentia dell'autore.

Meglio del Dosso vi è rappresentato il suo contemporaneo e rivale, il Garofalo, e il suo Girolamo penitente (n. 243), la sua Adorazione dei magi (n. 260), la sua deposizione (n. 262) e la sua Annunziazione sono

[1] Quando Tiziano venne per la prima volta, nel Febbraio dell'anno 1516, alla corte di Alfonso I a Ferrara, egli trovò già il pittore ducale Dosso stanziato nel castello e mantenuto a spese del Duca. Si capisce che la convivenza di Dosso con Tiziano sotto lo stesso tetto non poteva non produrre un certo effetto sul Ferrarese. Non è però impossibile che Dosso prima di quel tempo si sia recato a Venezia, e abbia studiato il colorito sulle pitture di Giorgione, di Tiziano, di Palma, di Lotto ecc. Di questo tempo, che è il migliore di lui, anche il principe Chigi a Roma possiede un quadro pregevolissimo.

[2] L'aver dovuto copiare per il duca Alfonso il S. Giorgio e il San Michele di Raffaello, come abbiamo veduto discorrendo della galleria di Dresda, non vuol di certo dire che Dosso abbia subito l'influenza di Raffaello. Risulta bensì da una lettera dell'agente ferrarese a Roma che Battista Dossi nel 1519 si trovava nella città eterna, ed era in relazioni personali con Raffaello e che anche suo fratello Dosso conosceva il Sanzio. (Vedi Campori, Notizie, ecc.)

quadri assai pregevoli che fanno ben apprezzare il maestro. Circa questo pittore invito lo studioso a leggere il mio articolo sulla galleria Borghese nella « Rivista di Belle Arti » del de Lützow.

Veniamo ora ai bolognesi propriamente detti. Costoro nell' arte rimasero lungo tempo affatto dipendenti dai ferraresi. I pittori bolognesi del secolo XIV e della prima metà del secolo seguente, come il così detto *Crocefissaio, Iacopo Avanzi, Lippo Dalmasio* e altri, sono artefici mediocrissimi in confronto dei veronesi Altichiero e Vittore Pisano, non che poi al paragone dei senesi e fiorentini contemporanei. Il loro Marco Zoppo non è che una caricatura del suo maestro lo Squarcione. Egli inoltre menò la maggior parte della vita a Venezia. Soltanto nell' anno 1470, e per mezzo dei ferraresi chiamati a Bologna dai Bentivogli, cioè, Francesco Cossa, Galasso Galassi, Ercole Roberti e particolarmente mercè Lorenzo Costa (1483 fino al 1509), fu fondata l' antica scuola di pittura bolognese, cioè, quella designata col nome di scuola del *Francia*. Se osserviamo per esempio i lavori di niello di Francesco Raibolini, il quale esercitò l' oreficeria circa fino al 1490, non troviamo in essi nessun vestigio di quello stile che questi spiegò più tardi nei suoi quadri mercè le sue relazioni con Lorenzo Costa.

Anche questa scuola ferrarese-bolognese è rappresentata bene nel suo complesso nella galleria di Berlino dai maestri *Francesco Raibolini*, detto il Francia, dai suoi figli *Giacomo* e *Giulio Francia*, da *Amico Aspertini*, da *Girolamo Marchesi*, da *Bartolomeo Ramenghi*, e da *Innocenzo Francucci*. Grande ornamento di questa collezione sono prima di tutto alcune opere dei primi tempi del Francia, sempre puro e accarezzatore finissimo della forma. Fra queste opere noto in prima linea la graziosa Madonna col Bambino e con S. Giuseppe (n. 125), che il

Francia dipinse per il suo amico Bianchini, e che vuol essere circa della stess' epoca dell' incomparabile S. Stefano nella galleria Borghese a Roma. Le forme dell' orecchio e della mano in questo quadro son molto caratteristiche.

Se Francesco Raibolini abbia sentito l' influenza del Perugino e dell' arte fiorentina, come nota il Catalogo, non saprei affermarlo; io dissento dai signori Cr. e Cav. circa la loro teorica delle influenze, che ritengo del tutto falsa e contraria alla verità storica. Altri scrittori d' arte ce lo rappresentarono quale discepolo di Marco Zoppo; ciò però non lo dicono che i libri, e non le opere del maestro, nè i suoi lavori di niello, e molto meno i suoi quadri, i quali, specialmente i giovanili, rammentano la maniera di Lorenzo Costa.[1]

[1] Lo studio del Francia a Bologna era composto di due piani: nel piano *superiore* si dipingevano i quadri sotto la direzione di Lorenzo Costa, nell' *inferiore* si fabbricavano lavori in oro e in argento, si coniavano medaglie, ecc., sotto la direzione del Francia. La voce che il Francia sia stato scolaro di Marco Zoppo nacque probabilmente a Bologna non prima del XVII secolo. Essendo il Francia bolognese, gli si volle dare anche per maestro un pittore bolognese. Solo il patriottismo locale condusse a questa supposizione, ed il Malvasia nella sua « Felsina pittrice » fu, credo, il primo che la diffuse. Lo stesso scrittore locale, per colmare la misura, fa poi discendere Marco Zoppo da Lippo Dalmasio, il Francia da Marco Zoppo e fa di Lorenzo Costa il discepolo del Francia. Questa è evidentemente una pappa preparata da un cuoco municipale. A me pare più probabile che il Francia abbia imparato da un qualche orefice di Bologna i principii elementari del disegno, e che si sia per avventura perfezionato in seguito sotto la direzione di Francesco del Cossa, il quale nel 1471 aveva già preso stanza a Bologna. I suoi due lavori in niello « pacì » fatti tra il 1480 e il 1485, che si trovano nella pinacoteca di Bologna, mi pare che ricordino nel disegno e nel panneggiamento alquanto la maniera del Cossa. Oltre a ciò, Marco Zoppo, artista di poca importanza e scolaro dello Squarcione, dimorò quasi tutta la sua vita a Venezia. Ma checchè sia di ciò, a me sembra certo che il Francia non sia stato nè sotto l' avviamento artistico del Perugino, né sotto l' influenza del giovine Raffaello, come asserisce il signor dottor Marggraff. Per contrario, dietro più profonde investigazioni, potrebbe forse risultare che piuttosto Raffaello

Amico Aspertini invece è rappresentato assai debolmente in questa galleria nel suo quadro « L'adorazione dei pastori » (n. 118). Questo scolaro, tanto di Ercole Roberti quanto del Costa, è molto ineguale nei suoi lavori; talvolta egli è stravagante e barocco, talvolta ci dà nelle sue pitture splendidi episodi, come per esempio nelle sue due pitture murali della cappella di Santa Cecilia a Bologna. Piacegli ancora di ornare talvolta di oro i suoi quadri e di renderli più importanti con accessori d'ogni sorta. Le sue figure hanno per solito un cranio troppo grande, lo che le fa distinguere da quelle del Costa. Qualche volta però, particolarmente nei ritratti, egli si avvicina a Lorenzo Costa, così che riesce difficile distinguere l'uno dall'altro. Ma la scala dei colori dell'Aspertini è sempre più bassa di quella del suo modello; il Costa.

I signori Cr. e Cav., sull'asserzione del Malvasia, fanno derivare l'arte d'Amico Aspertini, non da quella del Costa, ma da quella di Ercole Roberti (e ciò sta bene), se non che essi metton poi accanto a questo maestro alcuni scolari di second'ordine del Pinturicchio: il che mi pare non abbia proprio nessun fondamento. Le pitture murali dell'Aspertini nella cappella di S. Cecilia dell'anno 1506,[1] non sono certo, come essi pretendono le prime opere da lui fatte; la sua gran tavola, denominata « tirocinium, » nella pinacoteca di Bologna, deve appartenere, senza dubbio, a un'epoca molto anteriore a quella

nelle sue prime opere giovanili, fosse sotto una influenza indiretta della Scuola Francia-Costa, cioè per mezzo del suo concittadino Timoteo Viti, come mi proverò di dimostrare in un'altra occasione.

[1] Quando nell'anno 1875 si ripulirono i dipinti a fresco della cappella di S. Cecilia, fu scoperto su una delle pitture di Lorenzo Costa l'anno 1506. La cappella intera era dunque terminata *prima* dell'entrata di Giulio II in Bologna.

delle dette pitture di S. Cecilia. Attribuiscono anche a questo maestro bolognese uno dei due quadretti (n. 573) nel museo di Madrid, che nel catalogo di Don Pedro Madrazo, sono più correttamente assegnati all' antica scuola umbra, e che io ritengo opere dei primi tempi di Baldassare Peruzzi; quando cioè, essendo ancora sotto l'influenza del Pinturicchio, egli dipinse, per esempio, insieme con questi gli affreschi in S. Onofrio a Roma.[1] Come rileviamo da codeste pitture a fresco in S. Onofrio Baldassare Peruzzi dipinse sotto l' influenza e la direzione del Pinturicchio prima ch' egli pigliasse il Sodoma per modello.

In questa galleria si trovano parecchi quadri di *Giacomo* e *Giulio,* figli e scolari del Francia. La « pudicizia « (n. 271) appartiene ai primi tempi di Giacomo, e fu probabilmente dipinta da lui sopra un disegno del padre. Anche « Marìa col Bambino e con S. Francesco » (n. 293) è un' opera dei primi tempi del maestro. Nel gran quadro, « Maria, regina dei cieli » (num. 287) mi pare che i SS. Francesco e Giovan Battista rivelino la mano del fratello minore, Giulio.

Nei quadri dipinti da Giacomo negli anni posteriori (1530-1540) si riconosce chiaramente l' influenza che Dosso, in quell' epoca famosissimo, esercitò anche su questo bolognese. (Galleria di Brera, n. 171 e 177). I signori Cr. e Cav. attribuiscono a Giacomo Francia anche le due pitture murali nella cappella di S. Cecilia, che rappresentano l' una il « battesimo di Valerio, » l' altra il « martirio di S. Cecilia » (I, 574), ma codesti affreschi appartengono, come dice il Lami nella sua « Graticola, »

[1] I due quadretti nel museo di Madrid, probabilmente Cassoni, rappresentano l' uno (n. 573) il « ratto delle Sabine, » l' altro (n. 574) la « continenza di Scipione. »

stampata nell' anno 1560, al *Tamarozzo*, scolaro del Costa e del Francia.[1]

Un altro pittore della scuola del Francia che prese più tardi Dosso per modello, è *Bartolomeo Ramenghi* da Bagnacavallo. Dubito molto ch' egli sia stato direttamente, come *Girolamo Marchesi*, sotto l' influenza di Raffaello. Almeno non mi venne mai fatto di vedere alcuna opera di lui, la quale rivelasse una vera influenza di Raffaello. Nei quadri dei suoi primi tempi egli ricorda la scuola del Francia; press' a poco come i suoi contemporanei Giacomo e Giulio Francia, più tardi egli imitò Dosso. In generale l' asserzione, che Raffaello ebbe un' influenza diretta sui suoi contemporanei, deve essere accolta con grandissima precauzione, come pure deve esserlo l' influenza che si vuole esercitassero sulla pittura coeva il Mantegna e il Perugino. In queste tradizioni c' è evidente lo spirito di campanile. Pure si può concedere che la conoscenza che avevano molti pittori della prima metà del XVI secolo delle composizioni di Raffaello diffuse per mezzo delle stampe di un Marcantonio, di un Marco Dente, di un G. Caraglio ed altri, contribuì considerevolmente ad estendere la influenza del grande Urbinate più o meno in tutte le provincie d' Italia.

Il quadro del Bagnacavallo in questa galleria (n. 238) rappresenta i SS. Petronio, Agnese e Lodovico da Tolosa ed è del tempo in cui il maestro imitava Dosso.

Un altro Romagnolo, contemporaneo del Bagnaca-

[1] Nella galleria del Signor Poldi-Pezzoli a Milano si vede una Madonna segnata del nome di questo maestro: CESAR TAMAROCIVS. E a questo medesimo pittore credo poter pure assegnare la dipintura a fresco che trovasi sulla parete laterale a sinistra entrando nella chiesa della Misericordia a Bologna, e che rappresenta S. Agostino circondato da quattro frati.

vallo, è *Girolamo Marchesi da Cotignola.* Anzichè scolaro del Francia, come dice il catalogo, egli è da considerarsi piuttosto allievo dei suoi compatrioti; i fratelli Francesco e Bernardino Zaganelli da Cotignola.[1] Le sue prime opere, per esempio la « deposizione » (n. 119) nella galleria di Pest, segnata « Hieronymus Marchesys de Cotignola » ne forniscono la prova evidente. Il suo quadro del 1526 « la consegna delle regole dell' ordine ai Bernardini » (n. 268), è del tempo in cui il Marchesi era stato in Roma e vi aveva subìto forti influenze Raffaellesche. Anzi è assai probabile che il Marchesi abbia in realtà lavorato nelle Loggie, cioè sui disegni e sotto la direzione di Raffaello.

Termineremo questa sommaria rivista della scuola ferrarese-bolognese, soffermandoci ad un terzo Romagnolo, il quale s' ingegnò più tardi d' imitare Raffaello, ma non riuscì di imitarlo con la stessa abilità con cui vi riesci Girolamo Marchesi. Questo pittore è *Innocenzo Francucci* da Imola. Quanto nella sua gioventù egli abbia studiato l' arte dei Fiorentini, e particolarmente di Mariotto Albertinelli, vedesi nel quadro 216 della Pinacoteca bolognese, in cui è rappresentata la « Vergine Maria in atto di accogliere sotto il suo manto una schiera di fedeli. » Il quadro del Francucci nella galleria di Berlino porta il numero 280 e rappresenta « Maria col Bambino e Santi. »

Una istruzione artistica ben diversa dà quella che ebbero i tre prefati Romagnoli toccava a due dei loro compatrioti *Niccolò Rondinelli* da Ravenna e *Marco Palmezzano* di Forlì. Il primo imparò l' arte nello studio di Giambellino a Venezia, il secondo dal suo gran compae-

[1] I Zaganelli vogliono probabilmente essere stati scolari di N. Rondinello.

sano Melozzo, scolaro diretto o indiretto del dotto Pier della Francesca. Il Palmezzano, ingegno assai mediocre, vuol aver sentito più tardi l' influenza del Rondinelli, come lo dimostrano i suoi troni della Madonna, riccamente ornati di arabeschi d' oro, affatto particolari al Ravennate.

La galleria di Berlino non possiede opere nè del Rondinelli, nè del Palmezzano, possiede bensì un' opera di *Luca Longhi*, ravennate anche lui, ma posteriore al Rondinelli e al Palmezzano. I troni ornati di arabeschi in oro, che trovansi nei quadri del Longhi, mi fanno sospettare che egli abbia studiato per qualche tempe sotto la direzione del suo concittadino Rondinelli. Più tardi, a parer mio, il Longhi deve avere visitato Bologna, ove si perfezionò a poco a poco, studiando le opere di Innocenzo da Imola e di Giacomo Francia.

I quadri della sua prima maniera, la quale va circa fino all' anno 1545, hanno ancora un aspetto antiquato; nella sua seconda maniera egli si presenta quale imitatore del Parmigianino, che in quei tempi godea molta riputazione. La sua « Maria in trono col divin Bambino e coi Santi » in questa galleria (n. 117) è dell' anno 1542, e appartiene quindi alla sua prima maniera.

Se la galleria di Berlino non possiede nessuna opera del mediocrissimo pittore Marco Palmezzano, essa ha invece un quadro importantissimo del suo compaesano e maestro, cioè di *Melozzo da Forlì*. È una rappresentazione allegorica della protezione delle scienze sotto il duca Federico da Montefeltro, alla corte d' Urbino, e appartiene a una serie di quadri simili, che servivano forse un giorno di ornamento alla gran sala della biblioteca del magnifico palazzo di Urbino. Tre altri quadri di questa serie trovansi in Inghilterra (due nella galleria nazionale, rappresentanti la Retorica (?) e la Musica (?) n. 755 e 756),

un terzo nel castello di Windsor: il duca Federico e suo figlio Guidobaldo con Vittorino da Feltre, maestro di lui.[1] Anni sono vidi un quinto quadro di questa serie in una delle sale superiori del palazzo Barberini a Roma. Esso rappresenta il duca Federico seduto sopra un trono, davanti a lui suo figlio, il giovinetto Guidobaldo.[2] Melozzo e il suo compatriota Bramante, di pochi anni più giovane di lui, avranno attinto i primi principi tanto dell'architettura, quanto della pittura, alla stessa fonte, probabilmente a Urbino. Ambedue erano più architetti che pittori, e tutt'e due non hanno adoperato la pittura se non per la decorazione e l'abbellimento dei loro edifizi.

Come l'arte del Veronese Falconetto[3] deriva, almeno in parte, da quella di Melozzo, così deriva da quella di Bramante[4] l'arte del Milanese Bartolomeo Suardi detto il

[1] A questo quadro molto malconcio venne dato un'altra forma, diversa dal resto dei quadri di questa serie e probabilmente adattata allo spazio che doveva contenerlo.

[2] I quadri più conosciuti del Melozzo sono press'a poco i seguenti:

a. Pittura a fresco trasportata su tela; nella galleria Vaticana.

b. Gli angeli che suonano; nella sagrestia di S. Pietro a Roma.

c. Cristo in una gloria di angeli; collocato sopra la scala del Quirinale.

d Il ritratto molto ritoccato del giovine Guidobaldo da Montefeltro; (in tavola) nella gallerla Colonna a Roma (sotto nome di Giovanni Santi). (?)

e. Il ritratto in profilo di un principe (forse di Girolamo Riario, signore di Forlì) posseduto da un privato a Milano. (?)

f. Un disegno acquarellato e rilevato a biacca, rappresentante Gesù Cristo ritto in piedi sulle nubi col globo nella mano sinistra. (Raccolta Malcolm a Londra. Braun. n. 183). Dal marchese di Chennevières attribuito a Giambellino. (!)

[3] Del Falconetto vedonsi molte pitture murali a Verona, tanto nel Duomo, nella Chiesa dei Santi Nazzaro e Celso, quanto sulle facciate di varie case.

[4] Dei dipinti del Bramante pochi sono stati conservati, e tra questi mi restringerò a citare i così detti uomini illustri (Eraclito e Democrito e alcuni guerrieri) in casa Prinetti (Via Lanzone, 4) a Milano; i chia-

Bramantino. Anche cotesti due scolari de' maestri d'Urbino erano piuttosto architetti che pittori, o, almeno, erano *pittori decoratori*. Il confronto di questi due artisti col Senese Baldassare Peruzzi (che fu pur lui architetto e pittore decoratore) non sarebbe senz' interesse, ma non è questo il luogo opportuno per farlo. Rivolgiamoci piuttosto dal Rubicone, giù per le spiagge dell' Adriatico, e volgendo le spalle al mare, saliamo sui monti vicini, a Urbino, a Fabriano, a Gubbio e a Sanseverino.

La galleria di Berlino non possiede nessun' opera dei pittori di Urbino, nè di *Fra Carnevali*, nè di *Giovanni Santi*, padre di Raffaello, nè di *Girolamo Genga*,[1] e neppure di *Timoteo Viti*. Il catalogo ascrive bensì a quest' ultimo maestro un S. Girolamo penitente (n. 124) e una Madonna col Bambino e con Santi, però a parer mio senz' alcun fondamento.

Il piccolo Girolamo ha uno spiccato carattere di scuola perugina, e si avvicina alla maniera di Giovanni Spagna; non ha dunque alcuna omogeneità con Timoteo Viti, il quale appartiene alla scuola del Francia.

Quanto all' altro quadro, la « Madonna in trono » (n. 120), sentiamo prima ciò che ne dice il barone di Rumohr. Il dotto critico tedesco nel terzo volume delle sue » Ricerche italiane, » pag. 43, dice: « I caratteri dell' iscrizione IO. SANCTIS. VRBI. P. sul bel quadro della galleria reale di Berlino hanno un aspetto autenticissimo e

roscuri sulla facciata di casa ora Silvestri, Corso Venezia, a Milano; e la mezza figura di un Cristo legato a un pilastro, dipinto a tempera, nell' altare di una cappella della Badia di Chiaravalle presso Milano; quadro attribuito al Bramantino.

[1] Di *Fra Carnevali* vedonsi opere al Borgo S. Sepolcro e a Sinigaglia; di *Giovanni Santi* nella galleria di Brera e nelle chiese di Fano, in Urbino, in Gradara presso Pesaro e a Montefiorentino; di *Girolamo Genga* nella galleria di Brera, in quella di Bergamo, e varie opere nella galleria dell' Accademia di Siena, che vanno ivi sotto altri nomi.

sembra inoltre che il vezzoso (?) ragazzo a destra, rassomigli alquanto ai ritratti del giovine Raffaello (!!); e corrobori quindi la autenticità dell'inscrizione. »

Si noti che il Rumohr vide il quadro quand'era segnato col nome di Giovanni Santi. Più tardi, probabilmente nel ripulirlo e ristaurarlo, l'iscrizione sparì ed il quadro allora rimase senza nome. Si cercò il nome di un pittore di Urbino, e poichè si credette che quello di Timoteo Viti fosse il più adattato al genere del dipinto, senz'altro vi si appose il nome del Viti.

Così si procedeva nella critica delle belle arti un mezzo secolo fa! E da quel tempo d'innocenza paradisiaca non mi pare che essa abbia fatto progressi notevoli. Di certo non li ha fatti in ciò che riguarda l'arte pittorica di Timoteo Viti.

Se non vo errato, mi pare che questa Madonna in trono possa essere l'opera di qualche pittore della Romagna assai affine a Luca Longhi da Ravenna. I tipi e i caratteri ricordano Luca Longhi, come pure la nicchia del trono della Madonna colla cortina verde di dietro orlata di rosso; per non parlare della testa del bambino dai capelli goffamente divisi secondo la maniera del Longhi. Comunque sia, il quadro numero 120 non è certo lavoro di Timoteo. E poichè intendo di parlare a lungo di Timoteo, quando si tratterà delle opere dei primi tempi di Raffaello, così non mi fermo altrimenti qui, ed entro senza indugio a discorrere degli *Umbri*, dei quali si trovano parecchi quadri importanti in questa galleria.

Chi ha visitato Perugia, la città dei colli, sarà rimasto maravigliato, com'io lo fui, di due cose: della voce soave delle donne e dell'incantevole panorama che si gode dalla piazza, dove stava anticamente il vecchio castello. A destra la piccola città di Deruta, a sinistra sul promontorio di un

colle, che si appoggia a un monte brullo e bruciato dal sole la cupa Assisi, la città natia di S. Francesco, dove l'anima dell'*umil fraticello* si accese d'entusiasmo, e dove suora Chiara, sua compaesana, menò l'operosa vita, e trovò la morte. Più in giù lo sguardo arriva fino a Spello e alla vicina Foligno, e il bel quadro è incorniciato dalla catena di colline, sul cui dorso campeggia Montefalco fra i grigi oliveti.

Questa è l'amena contrada in cui Pietro Perugino dipingeva le pure e pie Madonne, le quali innalzano lo spirito a guisa di dolce musica; questo il ridente paese, nel quale ci trasportano i suoi Martiri, anelanti al paradiso.

In queste valli, sù per questi monti, di là e di qua dagli Apennini, pare che gli *Umbri* abbiano avuto un giorno la loro sede principale, dopo che furon cacciati, da una parte dai Liguri, dall'altra dagl'Illiri dal Settentrione d'Italia verso il mezzogiorno. Sembra che gli Umbri, dopo un lungo e fiero combattere, si siano finalmente appacificati con gli Etruschi, i quali più tardi invasero il paese dal Settentrione e dall'Occidente. Il popolo che venne fuori dalla mescolanza del sangue etrusco con l'umbro, *gli Umbri del medioevo*, potrebbero dimostrare la loro intima attinenza di sangue coi loro vicini, i moderni Toscani, specialmente per il sentimento artistico che essi rivelano. Più forte ed ostinata fu la resistenza che fecero gli Umbri ai Latini, i quali irrompevano dal mezzogiorno. Nonpertanto lungo il mare Adriatico i primi furono dappertutto scacciati dai secondi dalle coste e costretti a rifugiarsi nelle montagne.[1]

[1] Come tra gli uccelli esistono uccelli cantaiuoli e di rapina, così, nella grande famiglia degli uomini, troviamo dei popoli dotati di genio artistico e altri ai quali questo fu loro negato dalla natura. Fra i popoli dell'antica Italia più riccamente dotati del sentimento artistico

Quando dunque si parla d'una scuola d'arte umbra, sotto tal nome non ha da intendersi, come avviene, solo la perugina o quella di Foligno, ma vi si debbono comprendere eziandio le diverse scuole transappennine, le quali, a parer mio, sono di gran lunga più originali della perugina, quand' anche di questa siano meno famose. Intendo riferirmi alla scuola di Gubbio, che trovò in *Ottaviano Nelli* il suo massimo splendore, a quella di S. Severino e particolarmente alla scuola di Fabriano, dalla quale vennero fuori *Allegretto Nuzi* [1] e il suo famoso scolaro *Gentile da Fabriano*. Tutte le suddette scuole fiorivano nel principio del XV secolo, in un tempo cioè in cui il sentimento artistico del popolo non dava segno di vita nè in Perugia, nè in Assisi, nè a Foligno; essendo che i pittori, che ornavano con affreschi le chiese dei conventi di Assisi, non erano del paese, e quelli che lavoravano di scalpello o dipingevano allora a Perugia, erano invece per la maggior parte Toscani. Se si vuol dunque conoscere e rendersi familiare il carattere vero, originale dell'arte umbra, non si hanno da considerare solamente come suoi rappresentanti Niccolò da

annoveransi certo gli Etruschi, e i Latini fra quelli che non n'avevano. Questi ultimi hanno certamente prodotto grandi cittadini, grandi legislatori, grandi uomini di stato, e grandi eroi, ma non una sola vera scuola *nazionale* d'arte. La mancanza di qualsiasi rivelazione artistica lungo tutta la costa dell' Adriatico è per me una prova di più che quella costa, dal Rubicone verso mezzogiorno fino al Tronto dei nostri giorni, fu occupata e abitata dai Latini e non dagli Umbri. « Al sud del Po, dice il Mommsen (Storia romana, I, 113), e alle foci di questo fiume gli Etruschi e gli Umbri si mescolavano, quelli come tribù dominante, questi come la più antica, che aveva fondato le antiche città mercantili di Adria e Spina, laddove Felsina (Bologna) e Ravenna sembrano essere di fondazione etrusca. » Pare in generale che il sangue etrusco abbia messo radici più profonde sulla riva sinistra del Po, fino all'Adda, che sulla destra.

[1] Di Allegretto Nuzi trovansi alcune opere presso un privato a Fabriano.

Foligno e P. Perugino o il Pinturicchio, come si è fatto dai tempi del Rumohr fino ad oggi, ma conviene rivolgere il maggior studio sui rappresentanti principali delle scuole di Gubbio, di S. Severino e di Fabriano.

Sgraziatamente, di Ottaviano Nelli non si sono conservati fino ai nostri dì che la nota pittura murale nella chiesa di S. Maria nuova di Gubbio, e alcuni altri affreschi nel Coro di S. Agostino. L'affresco di S. Maria nuova è dell'anno 1404; il coro degli angeli intorno alla Vergine è pieno di grazia, per quanto non si ravvisi nè nella testa di Maria, nè in quella degli angeli nessun vestigio di quel languore mistico che si rivelò prima nella scuola di Niccolò da Foligno, e che divenne poi tanto caratteristico in quella di P. Perugino, da essere riguardato come la principale nota distintiva per riconoscere le scuole umbre dalle altre scuole d'Italia.[1]

Gli affreschi della chiesetta della confraternita di San Giovanni a Urbino (i muri della quale sono ornati di rappresentazioni della vita del Battista e della Vergine) sono le pitture più conservate dei fratelli G. e L. da Sanseverino. In questi dipinti sono già ritratti di uomini e di donne pieni di vita e di espressione, ma vi si cercherebbe invano la espressione di lauguore speciale alla scuola di Foligno ed a quella del Perugino.

La scuola di Fabriano salì in gran fama non tanto per Allegretto Nuzi, quanto per il suo eminente scolaro Gentile da Fabriano. Nelle pitture murali in San Giovanni in Laterano a Roma, egli senza dubbio fu aiutato dal gran Pisanello da Verona. Il giudizio che Ruggiero van der Weyden nel 1450 manifestò su Gentile da

[1] Vedi Passavant, I, 49: « Le Pérugin, tant qu'il sut allier ce caractère *particulier à l'ecole ombrienne* dont le vieux Niccolò Alunno avait été un des premiers initiateurs, etc. »

Fabriano dichiarandolo il più eccellente pittore d'Italia[1] mi pare esagerato. Disgraziatamente le pitture murali ora nominate, come anche gli altri suoi dipinti a fresco, sono perduti, così quelli nel *Sacellum* di Pandolfo Malatesta a Brescia[2] (1418 circa), le pitture nel palazzo dei dogi a Venezia (1422), e quelle nel duomo di Orvieto (1425-26). Di questo pittore sono state conservate soltanto alcune tavolette, delle quali le più conosciute sono: « l'apoteosi delle Vergine coi Santi Francesco, Girolamo, Maddalena e Domenico » nella galleria di Brera; « una Madonnina » nella galleria comunale di Perugia e le due a Firenze, nella chiesa di S. Niccolò, (ora agli Uffizi), e nell'Accademia. Quest'ultimo quadro, « l'adorazione dei magi, » è certamente il migliore tra tutti, e fu anche lodato dai critici smisuratamente. Gentile da Fabriano posto in confronto coi suoi grandi contemporanei: Fra Angelico, il Ghiberti, il Masaccio, il Pisanello, come artista non ha fra costoro, a parer mio, che un posto secondario.

Dei citati pittori umbri del principio del secolo XV la galleria di Berlino, stando al catalogo, non possiede opera alcuna.

Riservandomi di discorrere in altra occasione delle scuole d'arte transappennine dell'Umbria, ora esamino i quadri della scuola di Perugia esposti in queste sale.

Il barone di Rumohr fu il primo a qualificare la scuola umbra nel modo seguente (Ricerche italiane, II, 310): « Queste scuole di pittura dell'Umbria aveano dalla metà del XV secolo, e forse anche prima (?), un'attrattiva

[1] Vedi Bartolomeo Facio « De viris illustribus » (p. 44).

[2] Facio « De viris illustribus » p. 44, « pinxit et Brixiae sacellum amplissima mercede Pandulpho Malatestae. »

mistica alla quale, secondo me, si apre ogni cuore, per la *profondità* e la *squisitezza* del sentimento, per una unione maravigliosa di chiare reminiscenze dei prodotti artistici dei primi cristiani, con le rappresentazioni dei moderni. Per questo mistico prestigio essi sovrastano ai loro contemporanei toscani, lombardi e veneti, nonostante molte imperfezioni tecniche; e così, per esempio, il loro sentimento artistico, benchè corretto e lodevole in sè, talvolta secca, uggisce col tempo, per la sua uniformità. Come sia avvenuto che questa angusta regione d'Italia abbia avuto una impronta artistica *così individuale,* ho tentato di dimostrarlo dianzi, benchè senza prove sufficienti, accennando all' *influenza del senese Taddeo di Bartolo* nel contado di Perugia, pittore che in ogni modo si mise prima di ogni altro per la via che vedremo seguìta dalla scuola umbra. »

« E invero dovrebbe qui considerarsi molto seriamente la situazione di quei paesetti che circondano il colle di Assisi, il luogo consacrato a S. Francesco, i quali trovandosi in così diretta prossimità dal centro della fondazione del suo ordine, dovevano essere proclivi ad abbandonarsi alle idee e ai sentimenti miti che hanno *senza dubbio* concorso a far salire la pittura moderna al suo apice. (!) *Questa impronta non si manifestò subito* a Perugia; dove, verso la metà del secolo, un pittore assai mediocre, Benedetto Bonfigli, era in gran favore, ma bensì nella *più piccola Foligno,* e nelle opere di Niccolò Alunno. »

Da quest' analisi del barone di Rumohr rileviamo dunque:

Primo: che in Perugia verso la metà del secolo XV era riputatissimo il mediocrissimo pittore, Benedetto Bonfigli, nei quadri del quale non si trova nessuno accenno di quel sentimento ascetico che osserviamo più tardi tanto

nelle pitture del Perugino quanto in quelle del Pinturicchio;

Secondo: che il primo pittore umbro nelle cui opere si manifesti quel sentimento fu Niccolò Alunno da Foligno.

Terzo: che questo sentimento caratteristico della pittura umbra si deve in parte al senese Taddeo di Bartolo, che aveva lavorato a Perugia nel principio di quel secolo, in parte si deve alla prossimità del luogo consacrato a S. Francesco di Assisi.

Il quadro più antico segnato da Niccolò da Foligno deve portare la data del 1458, [1] l'ultimo è dell'anno 1499: possiamo dunque indurre da questo che egli sia nato nel 1430 e perciò ch' egli contasse circa vent' anni nel 1450; quando Benozzo Gozzoli, dopo aver aiutato nell' anno 1446-47 il suo maestro, Fra Angelico da Fiesole, nella cappella del duomo di Orvieto, venne a fermarsi nella piccola città di Montefalco. Ivi il Gozzoli principiò nella chiesa di S. Fortunato le sue famose pitture murali. Benozzo, a Montefalco e nei contorni, avrà lavorato fino al 1455. Pare che da Montefalco sia passato poscia a Perugia, dove, tra gli altri dipinti, deve avervi eseguito anche la bella tavola dell'anno 1456, che è ora in quella galleria comunale.

Se dunque Niccolò da Foligno era un giovine principiante, quando nel 1450 Benozzo venne a Montefalco, non è forse troppo arrischiato il supporre che egli sia entrato come scolaro nello studio di lui. E di fatti, considerando le pitture dei primi tempi dell'Alunno, non si può fare a meno di notare che vi si trovano dappertutto reminiscenze di Benozzo. Io penso perciò che *questi, e nessun altro, sia da considerare pel vero maestro di Niccolò,*

Mariotti, Lettere perugine (Lett. V, p. 81).

sotto la direzione del quale egli divenne *artista.* Fuori di Montefalco, sulla via che mena alla chiesa di S. Fortunato, si trova la così detta Cappella della cancellata, la quale è decorata di pitture a fresco, che rivelano chiaramente non soltanto la mano, ma anche lo spirito dell' Alunno. In coteste pitture murali il Folignate mostrasi continuatore della maniera del Gozzoli. E se andiamo a visitare la chiesa di S. Maria *in campis,* vicino a Foligno, facciamo la stessa osservazione davanti alle pitture dell' Alunno che sono colà; poichè anche qui egli si fa riconoscere per scolaro e imitatore del Gozzoli.[1] Nelle sue opere posteriori però egli rivela la *smania* che ebbe sempre dell' esagerazione, sì che alle volte riesce persino grottesco, come ognuno può convincersene dinanzi alle sue tavole che si trovano in varie gallerie di Roma, in quella di Bologna e di Brera a Milano.

Ed eccoci ora alla scuola locale di Perugia, cui nei tempi moderni (massime in Germania, grazie agli scritti del dotto Rumohr) è stata data su tutte le altre scuole d' Italia un' importanza che a me pare eccessiva. Mi sia lecito quindi di manifestare la mia opinione anche su questo punto, brevemente, come il luogo e lo spazio me lo consentono.

Certo, le seguenti considerazioni non sono punto destinate, come non lo sono in generale questi studi, al gran

[1] Nella « crocifissione » per esempio, l' angelo in panneggiamento verde, è del tutto gozzolesco e nell' « annunziazione » sul muro dirimpetto, l' angelo annunziatore è tal quale quello di Benozzo; o per dir meglio, quello di Fra Angelico, dal quale l' aveva preso Benozzo. Il panneggiamento, la forma della mano e anche l' espressione rammentano del tutto Benozzo. Perfino il nimbo d' oro, rigato sottilmente, è tanto quello di Angelico quanto del Gozzoli, come anche quello che troviamo alcuni anni dopo nei quadri di Fiorenzo di Lorenzo. Dopo quanto si è detto *l' influenza mediata di B. Angelico, mercè il Gozzoli, sopra quest' Umbro* mi pare *assai più verosimile e più evidente che quella del senese Taddeo di Bartolo.*

pubblico, ma possono forse aver qualche interesse solo per quei pochi studiosi i quali amano investigare da sè, studiando di preferenza sulle opere dei pittori, piuttosto che sui libri d'arte. E così a quattro o otto occhi, mi pare, si possono comunicarsi molte cose che agli orecchi degli eruditi e quindi anche della moltitudine parrebbero eresie.

Di quel periodo dell'arte italiana, che comunemente è chiamato il Giottesco, nè la città di Perugia nè il suo territorio possono vantarsi di averci dato un solo artefice di qualche merito. La magnifica chiesa del convento di Assisi, fabbricata da un Italiano dell'alta Italia, fu dipinta da Giotto e dai suoi discepoli, tra i quali non si trova però un solo che fosse Perugino. Oltre a ciò, in tutto il secolo XIV, tanto nella città quanto nei dintorni di Perugia, non incontriamo per lo più che pittori della vicina scuola di Siena, per esempio, un Guido da Siena, un Meo di Guido (1319) un Luigi di Francesco Tinghi (1385), nel 1403 Taddeo di Bartolo da Siena e nel 1438 il suo allievo e fratello Domenico di Bartolo.[1] Ma anche nella seguente epoca dell'arte, cioè nella *scientifica-realista* quando, particolarmente per gli sforzi di un *Paolo Uccello*, di un L. Ghiberti, e indi di un Piero di Borgo S. Sepolcro, furono gittati in Toscana i fondamenti della prospettiva lineare e nelle officine degli orefici fiorentini salì in gran voga lo studio del corpo umano, Perugia, non avendo artisti propri, fu obbligata di rivolgersi nell'anno 1440 o li attorno a Pier

[1] Di tutti i maestri qui nominati si trovano opere nella galleria comunale di Perugia, ma non il minimo vestigio di pittori *indigeni* di quel tempo; un'altra prova che l'istinto artistico del popolo di Perugia allora non si era ancora sviluppato.

della Francesca e a Domenico Veneziano,[1] due maestri forestieri.

È bensì vero che, nel 1446, noi troviamo stanziato a Perugia Giovanni de Boccatis, pittore della vicina Camerino (piccola città montanara, transapennina), ma costui non era artista di gran valore; ne siano prova i suoi quadri che trovansi nella galleria di Perugia. Che se poi le pitture di questo Boccati s'avessero a mettere a fronte delle contemporanee del Veronese Pisanello, dei fratelli Antonio e Bartolomeo Vivarini, per non dire di quelle di A. Mantegna, oppure di quelle dei fiorentini B. Angelico, Masaccio o Fra Filippo Lippi, sarebbero appena trovate degne di osservazione. Se non che verso la metà del secolo XV sorgono finalmente alcuni maestri anche a Perugia, cioè *Angelo di Baldassare* e suo figlio Lodovico di Angelo;[2] *Benedetto di Bonfiglio* nato nel 1425, il quale fece il suo testamento nel 1496, e Bartolomeo Caporale.[3]

Verso la metà del XV secolo troviamo a Perugia *tre* famiglie di pittori, nelle cui officine eseguivano tutto ciò che richiedeva l'ornamento di un altare; press'a poco come nelle botteghe dei *Bicci* a Firenze, dei *Vivarini* a Murano, dei *Badili* a Verona, ecc. La prima di queste famiglie è rappresentata dal Bonfiglio e più

[1] Di *Pier della Francesca* vedonsi opere in Arezzo, a Borgo S. Sepolcro, a Urbino, a Rimini, nella pinacoteca di Venezia e in quella degli Uffizi di Firenze; di *Domenico Veneziano* nella galleria degli Uffizi, e due figure a fresco in S. Croce a Firenze, attribuite ivi ad Andrea del Castagno.

[2] Si vede un quadro segnato col nome di quest'ultimo nel duomo di Perugia; del primo una « Pietà » tra i SS. Leonardo e Girolamo coll'anno 1459, nella chiesa di S. Pietro ivi. Il Passavant ascrive quest'ultimo quadro al Bonfigli, i signori Cr, e Cav. lo attribuiscono a Lodovico di Angelo.

[3] La chiesa parocchiale di Castiglione del Lago (Trasimeno) possiede un'opera di questo pittore, zio del noto volgarizzatore di Vitruvio.

tardi dal suo figliolo Benedetto; la seconda da Baldassare, da Angelo di Baldassare, da Lodovico di Angelo e da Bernardino di Mariotto; la terza finalmente dai Caporali.

Fiorenzo di Lorenzo avrà forse imparato i rudimenti dell'arte nello studio dell'una o dell'altra di queste famiglie di pittori ora nominate. Egli importa per altro poco di sapere, se questo o quel pittore secondario abbia messo il pennello nella mano di un allievo, per suo vero maestro non può essere considerato che quegli che primo l'inizia ai segreti dell'arte e che gli dà l'avviamento intellettuale. E a me sembra che Fiorenzo non debba questo impulso ad altri che a Benozzo Gozzoli. E di questa opinione parmi sia pure il Barone di Rumohr. (Ricerche II, 321) Fiorenzo morì in età avanzata il 4 Febbraio dell'anno 1522;[1] egli vuol esser nato tra il 1440 e il 1445, giacchè nell'anno 1472 egli era già decemviro. (Mariotti, p. 31). Noto tra le creazioni più graziose del maestro quella serie di otto quadri, nei quali egli rappresentò con vivacità, grazia e ricca fantasia, degli episodi della vita di S. Bernardino da Siena. Una di queste tavolette ha la data del 1473. Queste pitture furono attribuite dai critici al Veronese Vittore Pisano, detto il Pisanello, già morto nei primi cinquant'anni del secolo[2] (intorno al 1451). E siccome ancora oggi parecchi intelligenti negano a Fiorenzo di Lorenzo, oltre a questi otto quadri, anche « l'adorazione dei magi » che trovasi al

[1] La sua vedova sposò ancora nell'istesso anno un certo pittore Giacomo di Città della Pieve, scolaro del Perugino.

[2] Da altri perfino a A. Mantegna; i signori Cr. e Cav. (III, 151), i quali considerano Fiorenzo per scolaro dei Bonfigli, vedono in questi quadri (n. 209-214 e 227, 228, 233 e 234) o l'influenza del Bonfiglio, o quella di Matteo da Siena, poi ancora quella di Pier della Francesca e per non lasciar fuori nessuno, perfino quella di Liberale da Verona.

numero 39 della stessa galleria, così mi sarà permesso d'indicare sommariamente le caratteristiche delle opere di Fiorenzo di Lorenzo. La forma dell'orecchio ne' suoi quadri è al solito appuntata come nei fauni; il pollice della mano come quello del piede è spesso nervosamente curvato in alto; la punta del naso è alquanto gonfia, e la luce sul dorso di esso è fortemente accentuata; il suo modo di panneggiare è ondeggiante e lumeggiato vigorosamente ed al solito egli mette sulle maniche al disopra del gomito delle fitte pieghette trasversali. Il disegno di Fiorenzo è invariabilmente franco e vivo, ma, non di rado, le sue figure hanno il busto troppo lungo. I fondi di paese nei suoi quadri ricordano quelli del Gozzoli, sono disposti bene e *sentiti* con grazia, animati da fiumi e da città, le nuvole vi sono molto caratteristiche per i loro contorni luminosi. Questi segni caratteristici dell'arte di Fiorenzo si possono riscontrare in più che in una dozzina di quadri nella galleria comunale di Perugia, come pure nell' « adorazione dei magi » (n. 39),[1] ove il tipo del divino Bambino è quello stesso che troviamo nel « Polipticon » (n. 13) della stessa collezione. Fuori del territorio di Perugia s'incontrano raramente opere di Fiorenzo di Lorenzo. In Germania la galleria dell'istituto Städel

[1] Molto fu detto sopra questo quadro, descritto dal Vasari come opera del Perugino, al che il di Rumohr osserva che deve essere opera della gioventù di Pietro. La direzione attuale della galleria ne assegna per autore Domenico del Ghirlandaio. Ma i sig. Cr. e Cav. vi scorgono con maggior intelligenza, parmi, la mano e lo spirito di Fiorenzo di Lorenzo (III, 158).

Nell' « adorazione dei tre magi » nel palazzo Pitti a Firenze (n. 341), credo di riconoscere pure il fare di Fiorenzo. Questo quadretto, dipinto per la famiglia Vitelli di città di Castello, vi è attribuito al Pinturicchio. Uno schizzo del re inginocchiato si trova notato come di Lor. di Credi negli Uffizi, fotografato da Philpot, n. 744. E questa figura è presa da un disegno a penna di P. Perugino, che ora trovasi nella raccolta del Museo Britannico a Londra.

a Francoforte possiede un' opera assai pregevole di questo pittore (n. 15), in un quadretto della Vergine sul trono col Bambino e con Santi.

A me pare di vedere un' affinità assai spiccata tra le opere di Fiorenzo e quelle dei primi tempi di *Bernardino Betti*, detto il Pinturicchio, o piuttosto Pintoriccio e Pintoricchio.[1] Un' opera in cui questa affinità è molto visibile trovasi, se non m' inganno, nella sala I della galleria Borghese a Roma, ivi attribuita a Carlo Crivelli. Il quadretto rappresenta il Crocifisso tra i SS. Girolamo e Cristoforo, con bel fondo di paese. Come in parecchi quadri della gioventù del Pinturicchio anche qui la carnagione di S. Cristoforo è molto bruna; il busto troppo lungo del Cristo come pure il tipo del divin Bambino rammentano ancora il maestro Fiorenzo. Inoltre troviamo ancora qui nell' *indice curvato* di S. Cristoforo una movenza propria al Pinturicchio e divenuta in lui più tardi convenzionale. Dopo il ritorno del Perugino da Firenze a Perugia, cioè intorno al 1470, il Pinturicchio risentì una forte influenza dall' arte di questo pittore[2] così che, in una cert' epoca, le opere del Pinturicchio furono attribuite al Perugino.

Nel pregevole reliquiario (132 a), caratteristico quanto mai si può dire, la galleria di Berlino possiede un' opera dei primi tempi del maestro, probabilmente dipinta da lui prima di venire a Roma. Anche la graziosa tavola

[1] Il Barone di Rumohr (II, 324) al contrario dà per maestro al Pinturicchio Niccolò Alunno da Foligno. Ma non vedo motivo di mandare il Perugino Pinturicchio a Foligno per cercarvi quello che a casa sua egli poteva avere assai meglio di prima mano.

[2] Quel panneggiare da statuario, gonfio e pesante che vediamo, per esempio, nel gruppo del Verrocchio « Tommaso e Cristo » in Orsanmichele a Firenze, pare che il Perugino l' abbia portato da Firenze a Perugia, circa nel 1470, e l' abbia trasfuso poi tra gli altri anche al suo scolaro Pinturicchio

nel duomo di Sanseverino (Maria col Bambino tra due angeli e il donatore), della quale gli storici della pittura italiana dànno un facsimile nella loro opera (III, 272), dovrà forse porsi in questa prima epoca del Pinturicchio.

Nel 1479, all' età di venticinque anni, Bernardino venne per la prima volta nella città eterna, ove pare che abbia ricevuto subito delle commissioni dal cardinale della Rovere (Vasari V, 268). Alcuni anni più tardi, tra il 1483 e 1485, il Pinturicchio, sempre per commissione del della Rovere, ornò di pitture murali la prima cappella a destra di S. Maria del Popolo a Roma; e circa dieci anni più tardi vogliono essere stati eseguiti da lui i dipinti a fresco, pieni di vita, nella cappella Bufalini nella chiesa di Ara coeli. Anche in queste pitture rammenta molto Fiorenzo, per esempio, nella vestizione di S. Bernardino; altrove invece ricorda il Perugino. Vedi, per esempio, il fondo col tempio in mezzo del quadro che rappresenta l' esposizione della salma di S. Bernardino. Magnifico poi è il quadro centrale, con quel paesaggio colle rupi aride e scoscese. Il Pinturicchio si rivela qui paesaggista di prim' ordine, e tale allora deve essere stato ritenuto in Roma, dove gli fu commesso da papa Innocenzo VIII di ornare di città e paesaggi parecchie gallerie del Vaticano (Vasari V, 268). E furono proprio quei poetici fondi di paese che mi fecero riconoscere la mano del Pinturicchio quando mi trovai per la prima volta dinanzi alle due grandi pitture murali della cappella Sistina. Queste due famose pitture a fresco, dipinte negli anni 1481-1483, e sotto *gli auspici e fors' anco coi disegni del suo amico Pietro, di lui più attempato e stato già suo maestro,* rappresentano: l' una « il Battesimo di Cristo » l' altra rimpetto: da un lato Mosè che riceve l' ordine dall' angelo di far circoncidere il proprio figlio, dall' altro Sefora che fa eseguire l' ordine dell' angelo da una delle sue

donne; nel fondo vedonsi altri episodi del viaggio di Mosè. La prima di queste pitture a fresco, cioè il Battesimo di Cristo, fin dai tempi del Vasari, fu creduta da tutti i critici opera di P. Perugino, mentre il « viaggio di Mosè, » venne attribuito da secoli a Luca Signorelli (Vedi la biografia del Manni di Luca Signorelli nella Raccolta milanese di vari opuscoli, Vol. I, f. 29 e s.). In séguito, dei critici d'arte più intelligenti (tra i quali è da annoverare anche il più illustre fra loro, l'esimio Jacopo Burckhardt da Basilea), hanno giustamente tolto questo dipinto a fresco al Signorelli, e l'hanno attribuito con maggior criterio a P. Perugino. Finalmente i signori Cr. e Cav. andarono ancora più oltre, trovando tanto in questa pittura quanto nell'altra rappresentante il « battesimo di Cristo » non solo la mano del Perugino, ma ancora quella di *Don Bartolomeo della Gatta*, e, ciò che a me va ancora più a genio, vi videro pure la mano del *Pinturicchio* (III, 178, 179 e 183[1]).

Nella vita di P. Perugino il Vasari ci dice alquanto confusamente che questo pittore eseguì nella cappella Sistina; « *la consegna delle chiavi*, » aiutatovi da Don Bartolomeo della Gatta; inoltre la « *Natività* » e il « *Battesimo di Cristo;* » il « *Ritrovamento di Mosè* » e per quadro centrale l' « *Assunzione di Maria* » e soggiunge che in quest' ultimo quadro il Perugino vi mise il ritratto di

[1] L'unica opera da ascriversi esclusivamente al Perugino che, a parer mio, rimane ancora nella cappella Sistina, è la « Consegna delle chiavi. » In questo quadro, ch'io reputo davvero sublime, non mi riesce scoprirvi la mano di nessun altro che del Perugino. La cooperazione di Don Bartolomeo della Gatta, se *realmente vi fu*, potrebbe essere stata in qualche altra pittura murale del Perugino che andò perduta. Nel dipinto a fresco del suo condiscepolo Signorelli: « Mosè che legge il suo testamento agli Ebrei e dà loro poi la benedizione, » Don Bartolomeo potrebbe, per avventura, aver avuto qualche *parte*. Il Vasari avrà qui, molto probabilmente, scambiato il Signorelli col Perugino.

papa Sisto IV.[1] Si sa che queste dipinture a fresco, cioè la Natività di Cristo, il Ritrovamento di Mosè e il gran quadro del centro con l'Assunzione di Maria, dovettero più tardi far posto al Giudizio universale di Michelangelo. Dei cinque quadri di questa cappella, attribuiti dal Vasari al Perugino, non ci rimasero dunque che la « consegna delle chiavi » e il « Battesimo di Cristo. » Dell'altra pittura a fresco la quale rappresenta il « Viaggio di Mosè, » il Vasari non parla; e la critica moderna l'attribuisce al Perugino.

Prima di esaminare minutamente i due dipinti a fresco, convien notare, purtroppo, che trovandosi essi in prossimità immediata dell'altare, erano esposti più di quanto lo fossero tutti li altri di questa cappella all'azione dannosa del fumo delle candele, e che quindi furono notevolmente danneggiati, essendo che essi dovettero essere sottoposti varie volte al ripulimento e al ritocco. Perciò il loro colore originale ha subìto notevoli alterazioni. In tutt'e due i quadri la composizione è macchinosa e soprabbondante di figure, difetto in cui incorse spessissimo il Pinturicchio, il Perugino quasi mai. Se osserviamo in primo luogo il fondo di paese in ambedue i quadri, non possiamo a meno di confessare che quelle rupi, quei cipressi, quelle palme, quella valle dalle linee eleganti, e perfino il falcone che in aria dà la caccia agli uccelletti[2] ricordano più i paesaggi del Pinturicchio, che non quelli del Peru-

[1] Nella raccolta di disegni dell' « Albertina » a Vienna havvi un bel disegno acquerellato dal Pinturicchio, rappresentante « l'Assunzione di Maria, cogli Apostoli ed un papa inginocchiato.

[2] Lo stesso soggetto fu ripetuto dal Pinturicchio, fra le altre volte, anche in due dei suoi dipinti a fresco nella libreria del duomo di Siena, cioè in quella pittura dove Pio predica in Ancona la crociata contro il Turco, e in quella dove Enea Silvio vien coronato di lauro dall'imperatore; nell' « andata al Calvario » dell'anno, 1513, in casa Borromeo in Milano e in alcuni altri quadri dell'appartamento Borgia.

gino. Nel quadro del « Viaggio di Mosè » l'angelo che è nel mezzo è una figura mossa affatto alla maniera del Pinturicchio;[1] i putti (benchè i signori Cr. e Cav. vogliano riconoscervi distintamente la mano di Bartolomeo della Gatta, III, 178), sono in tutto simili agli altri putti del Pinturicchio, per esempio a quelli della cappella di S. Bernardino in Ara Coeli[2] e sono migliori di gran lunga ai brutti putti che è solito fare il Perugino. Anche la donna, la quale, inginocchiata davanti a Sefora, è per fare con una pietra tagliente l'operazione al bambino, ha così spiccatamente impresso il carattere del Pinturicchio, tanto nel tipo del suo viso quanto nella forma del corpo; e la bella testa d'uomo dai cappelli neri e dal berretto rosso, vicino a lei, ricorda talmente questo pittore e non il Perugino, che sono davvero meravigliato che altri prima di me non abbia osservato che il quadro è opera del Pinturicchio e non del Perugino.

Se guardiamo il quadro che si trova dirimpetto, cioè il « Battesimo di Cristo, » la nostra attenzione è richiamata subito dalle due teste con barba, alla estremità destra del quadro. In ambedue vi è l'impronta del fare del Pinturicchio. Anche gli angeli e il giovine accanto vestito di broccato d'oro hanno il tipo dell'arte di Bernardino Betti e non di quella del Vannucci, e così pure le figure nude dei giovani dalle gambe lunghe poste in mezzo al quadro. Benchè le teste in questo quadro siano tutte vivaci, vi manca però quel concetto profondo e quella maniera

[1] Parte del disegno a penna del Pinturicchio che gli servì di studio per quest'angelo vedesi nel così detto « libro Resta » nell'Ambrosiana a Milano.

[2] Rassomigliano affatto anche ai putti dipinti dal Pinturicchio venti anni più tardi nella libreria a Siena, per esempio nella pittura a fresco dove Pio II dà la benedizione, e in quello dove l'imperatore Federico III pone sul capo a Enea Silvio la corona di alloro. Anche i putti nella sala delle virtù dell'appartamento Borgia sono quasi simili.

fina e magistrale che ci riempie d'ammirazione nelle teste del quadro del Perugino « la consegna delle chiavi. »

Secondo me dunque le due pitture murali, testè menzionate, il « Battesimo di Cristo » e il « Viaggio di Mosè » sono opere eseguite dal Pinturicchio, e non dal Perugino. Può darsi benissimo, che così per questi quadri, come per altri, il Pinturicchio (come già occorse allo stesso Raffaello) si valesse non di rado dei disegni del suo amico e maestro, il Perugino, lo che spiegherebbe il perchè vi sieno delle figure peruginesche nei due quadro;[1] *la composizione però e l'esecuzione pittorica secondo me appartengono interamente al Pinturicchio.*

Il Vasari, sia per leggerezza, sia forse nell'intenzione di porre in più chiara luce il Perugino, il quale si era perfezionato nella sua Firenze, tratta il Pinturicchio con la massima ingiustizia. Di queste due pitture murali nella Sistina l'Aretino l'una l'attribuisce esclusivamente a

[1] Pare, per esempio, che nel « Battesimo di Cristo » il Pinturicchio abbia tolto tanto la figura del Battista, quanto quella del Salvatore dal disegno a penna del Perugino, che si trova, se non erro, nella collezione del Louvre, e che porta nel catalogo di Braun il numero 297. Se si paragonano questi disegni a penna di Pietro coi disegni a penna della collezione veneta, nessuno esiterà, a riconoscere la differenza che esiste, non soltanto quanto alle sue forme, ma anche nel tratteggiare della penna negli uni e negli altri disegni. Inoltre il Pinturicchio ha introdotto parecchie modificazioni nelle due figure del quadro. Così, per accennarne qui alcune, il panno dintorno ai lombi di Cristo nel quadro è messo in un modo del tutto diverso da quello del disegno e parimenti la chioma del Cristo dipinto e intesa diversamente da quella del disegnato. La mossa, l'espressione della testa del Battista, come anche l'atteggiamento del braccio destro, la postura del manto sul braccio sinistro, l'atteggiamento del piede sinistro, ecc. differiscono, e, a parer mio, sono migliori nel quadro che nel disegno. Si potrebbe dunque supporre che Pietro avesse fatto varii disegni a penna tanto per questo quadro quanto per l'altro del viaggio di Mosè, che il suo amico e già allievo, il Pinturicchio, ebbe a dipingere sotto i suoi auspici nella Cappella Sistina. In quei tempi il dare e il prendere fra compagni di mestiere era d'uso generale.

Pietro, dell'altra non ne fa nemmeno parola. E mentre non biasima nè il Botticelli, nè altri contemporanei, di adoperare troppo oro nelle loro pitture, (era allora di moda l'adoprarlo) parlando del Pinturicchio all'incontro dice goffo l'uso delle dorature e dice che il Pinturicchio le adoperi solo per conseguire gli applausi della moltitudine ignorante. Vuole farci credere inoltre che per le sue dipinture a fresco nella libreria del duomo di Siena, il Pinturicchio, maestro provetto all'età di cinquant'anni, s'abbia fatto fare i bozzetti ed anche i cartoni dal ventenne Raffaello, ecc. (Vasari V, 265). Codesto duro giudizio dell'Aretino vien ripetuto pappagallescamente da più di tre secoli dalla lunga, immensa e sempre crescente processione dei critici delle belle arti.[1] Non voglio dare al Pinturicchio importanza maggiore di quella che si merita; so bene che l'ingordigia rese anche lui qualche volta trascurato e senza scrupoli, ma forse Pietro Perugino e altri famosi pittori del tempo non furono talvolta trascurati anche loro? Con questa lunga analisi non mi proponevo altro scopo che di ridare, se era possibile, a questo male apprezzato pittore, che eseguì tante belle opere in sua gioventù, quel posto d'onore che egli occupò in vita.[2] Ma v'ha di più, alcuni critici d'arte, non contenti di attribuire le sue opere di Roma parte al Signorelli, parte al Perugino, esaltano oggi i suoi disegni di Venezia, di Firenze, di Parigi e di Vienna, dandoli per disegni del divino Raffaello, e naturalmente additandoli come modelli di stile sublime.

[1] Fa eccezione il Rumohr, il quale, quando gliene veniva voglia, investigava con minori pregiudizi degli altri. Vedi quello che dice II, 330-333 sul Pinturicchio.

[2] Nell'anno 1501 il Pinturicchio fu eletto decemviro di Perugia al posto di Pietro Perugino; un argomento di più per dimostrare che era tenuto in grande stima nella sua città natale.

Ecco come andò che a codesti disegni a penna dell'Accademia di Venezia toccò l'altissimo onore di essere creduti opere giovanili di Raffaello.

L'egregio pittore Giuseppe Bossi, professore all'Accademia di Brera a Milano, morto nel 1816, scrisse un giorno nel suo taccuino questa nota: «Ieri posso dire d'avere avuto un saluto dalla Fortuna. Da tanto tempo aveva impegnato Giocondo Albertolli a farmi noti certi disegni posseduti da . . . . . parmigiana. Ma o questa era malata, o egli era impedito . . . . . Finalmente ieri sono avvisato che, se mi fossi recato dall'Albertolli, avrei visto i disegni tanto desiderati. Ci vado e trovo il pittore Mazzola con lui, incaricati entrambi di conchiudere meco la vendita di questi disegni che mi mostrano (un piccolo fascio di 53 carte, alte circa un palmo e larghe meno); li conosco ma li scorro impazientemente, ecc. ecc. e fu mandato ad offrire alla proprietaria cento scudi di Milano, ed essa ne fu contentissima. Sono tornato a casa col mio tesoretto, e scorrendo attentamente queste carte, non solo mi confermo nella opinione che alcune di esse erano disegnate dalla divina mano di Raffaello, ma le riconosco tutte di una egualissima misura, come quelle che facevano insieme un libro, e *tutte di mano sua*, eccetto tre o quattro sporcate da mano posteriore . . . . . .

. . . . . .

Questo libretto logorato per essere stato portato lungamente alla cintola o nelle tasche, contiene un po' di tutto, e giunge, a mio parere, fino al 1505, cioè un anno dopo l'opera di Città di Castello, che è ora nella galleria di Brera. Deve essere stato cominciato molto prima ed è bello l'osservarci degli studi sopra opere del Perugino, del Pollaiuolo, di Leonardo, e d'altri; vi sono poi donne e putti mirabili, figure panneggiate, teste di vecchi, accademie ecc., cose tutte che spirano quel garbo, quel-

l'amore, quel non so che, che penetra nell'animo, che appartiene quasi esclusivamente a quest'angelo della pittura, che non ci dà peso alcuno al pensiero ed alla mente, e che solo vi fa dolcemente godere ecc. . . . . .

. . . . . .

Ho scorso nuovamente il mirabile libretto di Raffaello e scorrendolo parmi seguir l'autore ne' suoi studi. Vi sono molte figure infine che gli hanno servito pei cartoni che ei fece pel Pinturicchio in Siena. Vi si vede uno studio delle Grazie di marmo antiche che fino da quel tempo furono poste in quella famosa sagrestia. Vi sono studi di teste pel quadro dello Sposalizio . . . . . .

. . . . . »

(Vedi Memorie inedite di Giuseppe Bossi, pubblicate nell'Archivio storico Lombardo, Anno V, fascicolo II, 30 Giugno, 1878).

Quest'ultima, e non soltanto questa, fu una vera illusione ottica del fiducioso possessore dei così detti disegni di Raffaello.

Dacchè il Bossi diede questo giudizio i disegni, a penna di Venezia passavano e passano per opere di Raffaello. Tutta la collezione del Bossi, ricca di squisiti disegni di Leonardo, di Cesare da Sesto, di Luini, di Gaudenzio Ferrari, di Giambellino e di altri maestri, dopo la sua morte, ad esortazione del Cicognara, fu acquistata dal governo austriaco per l'Accademia di Venezia. Il conte Leopoldo Cicognara poteva vantarsi con ragione di aver salvato al suo paese questa collezione del Bossi, magnifica nel suo genere, e di averne arricchito Venezia. [1]

[1] In una lettera del 27 Maggio 1827 il Cicognara scrive al suo amico il marchese Gino Capponi di Firenze: « e quando morì il pittore Bossi in Milano, ebbi cura che la squisita collezione dei disegni originali di tutte le antiche scuole venisse posta in sicuro dall'emigrar dall'Italia, e tutta la acquistai per questa Accademia di Venezia; ove pri-

Dunque abbiamo due noti conoscitori di disegni, il Bossi e il Cicognara, i quali attribuiscono assolutamente i disegni a penna di Venezia al divino Raffaello, ed a costoro si aggiunse più tardi un terzo illustre critico d'arte, un conoscitore speciale di Raffaello, il celebre Passavant, il quale nella sua opera « Raffaello di Urbino, ecc. » (traduzione francese dall'originale tedesco), descrive e discute questi disegni l'uno dopo l'altro.

A codesti tre dobbiamo aggiungervi un quarto nel fu marchese Pietro Selvatico Estense, il quale nel suo catalogo delle opere d'arte contenute nella sala delle sedute dell'I. R. Accademia di Venezia, pubblicato nell'anno 1854 parla minutamente dei cosidetti disegni di Raffaello della collezione veneta.

Non è dunque da farne le meraviglie se il parere, emesso da queste quattro autorità, bastò perchè tutti ripetessero ciecamente che i disegni dall'Accademia di Venezia erano di Raffaello.

Laonde a più d'uno dei miei lettori potrebbe sembrare impudente audacia che uno sconosciuto come sono io, ardisca di avversare il giudizio autorevole dei citati critici: eppure a me codesto giudizio pare sbagliato.

La serie dei così detti disegni di Raffaello nell'Accademia di Venezia è citata, descritta e giudicata partitamente dal Passavant (II. 407 fino 416); e dal Marchese Pietro Selvatico nel suo catalogo. Inoltre Antonio Perini a Venezia ha fotografato quasi tutti i fogli e li ha notati con numeri progressivi. Discorrendo di alcuni di que-

meggiano tra molte preziosità 70 disegni originali di Leonardo (secondo la mia opinione soltanto 17 fra gli esposti e altri 5 conservati nella biblioteca dell'Accademia, in tutto dunque circa 22) e 100 di Raffaello! »

Secondo me la collezione non contiene che due disegni di Raffaello, come vedremo più tardi (Vedi, Marco Tabarrini, Memorie di Gino Capponi, pag. 205).

sti disegni rimanderò al numero relativo delle fotografie, affinchè quelli tra i miei lettori che s'interessano in siffatte investigazioni, e volessero convincersi della cosa, potessero esaminarle. (Ogni foglio del Perini non costa che 50 centesimi [1]).

1. Riconosco per il più antico di questi disegni quello, nel quale è rappresentato un vecchio inginocchiato, con le mani giunte, (n. 72 nel Passavant che vi osserva: « probabilmente preso da un quadro più antico » Selvatico, quadro 27, 5, — « bella testa, le pieghe assai bene disegnate. » Perini, n. 65).

La forma dell'orecchio, appuntata come nei fauni, ricorda ancora Fiorenzo di Lorenzo, primo maestro del Pinturicchio. Le mani sono disegnate con molta accuratezza.

2. S. Andrea (n. 13 nel Passavant; Selvatico quadro 26, 1, — « disegno all'acquerello di somma perizia nella forma in cui traspare alquanto *lo stile del Pinturicchio.* » Perini n. 44). La mano destra dell'apostolo richiama ancora alla mente il maestro Fiorenzo; la punta o lobolo dell'orecchio è già staccato e di quella forma rotonda e alquanto tozza, caratteristica nell'orecchio che usa fare il Pinturicchio. Disegno eseguito con molta ac-

[1] Affinchè si riconosca più facilmente quale intervallo corra tra questi disegni a penna cosidetti di Raffaello che sono a Venezia e gli autentici disegni a penna dei primi tempi di lui, ne indicherò alcuni dell'epoca peruginesca di Raffaello, acciocchè gli studiosi dell'arte possano farne il confronto:

a. Madonna col Bambino. Collezione di Oxford. Nel catalogo Braun n. 10.

b. Testa femminile e mano. Museo britannico. Nel catalogo di Braun il n. 70.

c. La presentazione al tempio. Collezione di Oxford. Nel catalogo Braun il n. 5.

d. L'annunziazione. Collezione del Louvre. Nel catalogo Braun il n. 266.

curatezza e probabilmente dei primi tempi del maestro; non un vestigio del modo o della maniera di Raffaello o del Perugino.

3. Giovine donna inginocchiata, con le mani giunte. (Passavant n. 8, « nella maniera del Perugino. » Selvatico, quadro 23, 7, « di squisita purezza; è uno studio tolto dalla figura della Vergine nella celebre tavola del Perugino in S. Francesco a Perugia. » Perini n. 7).

Questo mirabile disegno è, secondo me, il modello della Vergine nel « presepio con S. Girolamo » nella tavola della prima cappella a destra in S. Maria del Popolo a Roma. Il Pinturicchio dipinse questo quadro con la serie dei dipinti a fresco per ordine del suo protettore il cardinale della Rovere, intorno al 1484 o giù di lì. Abbiamo già qui l'istesso tipo della mano con le dita lunghe e ossute che ritroviamo nella bella Madonna del magnifico quadro del Pinturicchio nella galleria comunale di Perugia.[1] Sono anche propri di lui i tratti di penna lunghi e spiccatamente appuntati, non che le pieghe disposte a modo di scalini ai due lati del manto. Non voglio però negare che il Pinturicchio possa, per avventura, aver presa anche questa figura da un disegno o schizzo di suo maestro P. Perugino; ciò non toglie che questa copia sia di lui e non del Perugino e meno ancora di Raffaello, come sostengono gli ortodossi.

4. Un leone in piedi (Passavant n. 40, « lavoro da scolaro; » Selvatico, quadro 26, 12, « ha poco valore. » Perini, n. 55).

Questo leone assai infantile, dal corpo troppo lungo, è forse uno studio pel leone, che il Pinturicchio mise, con la

[1] Dipinto dal Pinturicchio nel 1495. (Vedi anche Rumohr, II, 331) Trasportato da S. Anna nella galleria (n. 30). Di sopra una « Pietà; » l'angelo a sinistra ricorda assai l'angelo di Fiorenzo di Lorenzo, che vediamo a destra di Maria nel suo quadro n. 29 ivi.

testa altrimenti atteggiata, accanto a S. Girolamo, in una lunetta laterale, nella sopradetta prima cappella di S. Maria del Popolo.

5. La figura ritta di un giovane dai lunghi capelli, la destra sul petto. Disegno a penna quadrettato (Passavant, n. 4 « Pare che sia l'apostolo Giovanni; » Selvatico, quadro 23, 8. « Studio dell'apostolo Giovanni a piè della croce. Figura molto elegante ed espressiva, in cui la semplicità non è lesa se non forse da una soverchia imitazione del trito piegare del Perugino. » Perini n. 8).

Questa nobile figura di giovane non è probabilmente altro che la copia del bozzetto per l'apostolo Giovanni nella pittura murale del Perugino la « consegna delle chiavi. » Se si paragona questo disegno del Pinturicchio con la figura dipinta dal Perugino si ravviserà subito la diversità del concetto e del modo di sentire dei due maestri. »

6. Una figura ritta, maschile, dai capelli lunghi, veduta di dietro. (Passavant, n. 7 « una figura simile, in atteggiamento inverso si trova nei dipinti a fresco della libreria di Siena. » Selvatico, quadro 23, 9 « bella la movenza, egregio disegno, piede stupendo. » Perini n. 9).

Questo disegno *quadrettato* rappresenta l'apostolo, che nel dipinto a fresco, « la consegna delle chiavi, » sta dietro l'apostolo Giovanni. Valga per esso quello che ho notato del precedente. Questa figura, col turbante in testa, il Pinturicchio l'atteggiò poi nel mezzo della sua pittura a fresco « il viaggio di Mosè. »

7. Due figure ritte, maschili, con lunghi capelli, delle quali quella a diritta pare che accenni a qualcosa con la mano destra. Disegno a penna quadrettato. (Passavant n. 1, « una copia di questo disegno di *Timoteo Viti (!!)* si trova in Parigi nella collezione di disegni del signor Reiset. » Selvatico, quadro 24, 5 « disegno

corretto, ma dove sarebbe da notarsi qualche durezza e soverchia simmetria Peruginesca. » Perini, n. 21).

Anche questo disegno a penna, quadrettato, è copiato da uno schizzo che il Perugino avea preparato per il cartone de « la consegna delle chiavi. » Pietro però di queste due figure lasciò fuori quella a sinistra e nello spazio, che essa avrebbe occupato nella pittura a fresco, mise invece due ritratti, l'uno un busto, l'altro una figura intera. Le tre figure ora nominate si trovano nella pittura murale all'estrema sinistra di chi le guarda.[1] Già questa circostanza esclude, come credo, la pretesa cooperazione di Bartolomeo della Gatta in questa pittura a fresco del Perugino.

8. Una donna, inginocchiata con le braccia stese innanzi, di profilo. (Passavant, n. 42, « pare sia la Vergine in atto di alzare il velo del divin Bambino. » Selvatico, quadro 24, 2, « l'arcangelo Raffaelle in atto di porgere il giglio alla Vergine; disegno di rara bellezza in cui tutta spicca la grazia e la correzione dell'Urbinate; » Perini).

Questo disegno è il modello della donna inginocchiata, che eseguisce l'operazione al figliuolo di Mosè nella pittura a fresco il « viaggio di Mosè.[2] »

Se questi così detti disegni di Raffaello nell'Accademia di Venezia fossero realmente di lui, egli avrebbe dovuto disegnare questa figura, al pari di parecchie altre della collezione, circa nell'anno 1481, dunque prima della sua nascita. Sopra un altro foglio troviamo gli studi per

[1] Nel fondo del quadro il Perugino, non troppo ricco d'idee, si è servito di nuovo di questo disegno, e questa volta di tutt'e due le figure.

[2] Nell'affresco il piede, che vedesi nel disegno, è coperto dal manto. Con ciò però non voglio negare che il disegno originale anche di questa figura non possa, per avventura, spettare al Perugino.

il panneggiamento, della figura di Sefora. Il Selvatico, quadro 23, 10 vi osserva, « le pieghe sono messe bene e con molta perizia, ma rivelano troppo la maniera del Perugino. » Perini, n. 10.

9. Donna seduta con le mani giunte e con lo sguardo in su; di profilo. (Passavant, n. 2, Selvatico, quadro 24, 3, « la Maddalena seduta sul Calvario; lo stile di questo disegno è un po' arido, ma puro, il giusto affaldarsi delle drapperie mostra come Raffaello fosse già vicino alla sua *seconda* maniera. » Perini, n. 19).

Questo è il disegno del quale il Pinturicchio si servì per la donna seduta che, nel « battesimo di Cristo, » con un bambino a destra e un altro in piedi sui ginocchi, sta ascoltando la predica del Salvatore. (Nel mezzo, a sinistra del contemplatore).

9 *a*. Un giovine ignudo col braccio sinistro steso. (Passavant, n. 22, « col portamento del giovine re, nell' « adorazione dei tre magi. » Selvatico, quadro 23, 16, povera cosa anche come intelligenza del vero. Pare copiata da uno dei nudi del Signorelli nel duomo di Orvieto. »

Questo studio dal vero servì al Pinturicchio per due delle figure nude, che vediamo nel « battesimo di Cristo » a sinistra dietro il Cristo.

9 *b*. Arabesco per ornamento di pilastro. Abbozzato leggermente con la penna. Selvatico, quadro 27, 17. Perini n. 78.

Uno degli studii che servirono al Pinturicchio per la decorazione degli intervalli nel soffitto del coro nella chiesa di S. Maria del Popolo a Roma e altrove.

10. La stessa testa di un giovine, coperta di un berretto da pittore, in due atteggiamenti diversi: guardando dritto, e appoggiata sulla man destra e rivolta in sù. A sinistra sul foglio accanto a quest' ultima testa si legge:

L. paro. (Passavant, n. 48, « disegno a penna molto spiritoso. » Selvatico, quadro 27, 27. « Due teste disegnate con molta intelligenza. » Perini, n. 85).

Le lettere della parola « paro » non sono conformi ai caratteri della scrittura di Raffaello. Quest' ultimo forma, per esempio, la lettera *p* con un uncinetto di sotto.

11. Quattro teste di donne; delle quali tre vedute di fronte, la quarta di profilo. (Passavant n. 60; Selvatico, quadro 23, 6. « Disegnate tutte e quattro squisitamente, manifestano la peregrinità e la grazia, che il Sanzio sapeva dare alle acconciature muliebri. » Perini, n. 6).

Queste sono, senza dubbio, le teste femminili nelle quali l'entusiasmato possessore Bossi credè di vedere gli studi di Raffaello per il suo « Sposalizio » della galleria di Brera. Tre di queste belle teste femminili sono studii per la pittura murale il « viaggio di Mosè. » eseguita dal Pinturicchio. Delle due superiori troviamo che quella a sinistra dell'astante servì, con un leggero cambiamento nella movenza, *per quella donna*, che, nell'estrema sinistra del dipinto a fresco, segue la processione con una brocca in testa; delle due di sotto, quella a sinistra servì per la Sefora che conduce il figliuolo ed è quella riprodotta qui sotto in incisione in legno; l'altra, a destra del disegno, servì per la Sefora seduta col bambino sui ginocchi. [1]

[1] Anche il barone di Rumohr prese queste teste femminili per studi di Raffaello per il suo « Sposalizio » (III, 39).

E qui mi piace di far osservare che questa Sefora seduta ha in testa un velo o pannolino che sia, formante sulle tempie una specie di corno, e precisamente come lo ritroviamo sul capo di una bella giovane nell'affresco del Pinturicchio sulla parete sinistra di chi entra nella cappella di S. Bernardino della Chiesa d'Araceli a Roma, non che in uno

Studio del Pinturicchio per la testa di Sefora.

12. Tre teste femminili. (Passavant n. 59. Selvatico, quadro 25, 2. « Qui si travede tutto quel tesoro di grazia, che era nell' anima del Sanzio. Egli è impossibile far teste più simpatiche ed acconciarle con maggior gusto. » Perini, n. 26).

Valga per questi studii di teste femminili quanto ho fatto notare per quelle di sopra.

13. Tre teste maschili di profilo. (Passavant, n. 83. « Due delle quali sono caricature, nella maniera di Leo-

schizzo a penna nella raccolta degli Uffizi (donna con un cornucopia nella sinistra, fotografato dal Philpot, col n. 738). Siffatte acconciature di testa non le usò mai, per quanto io sappia, nè Raffaello, né il Perugino, nè altro pittore della scuola di Perugia.

nardo, e forse tolte da questo maestro stesso; la terza testa è uno studio pel pastore nell' « adorazione dei pastori, » dell'anno 1503, nel Vaticano. (!) » Selvatico, quadro 35, 2. « Schizzi a penna di scarso merito. » Perini, n. 87).

Un confronto fra questo disegno a penna del Pinturicchio con un altro di Raffaello, che trovasi nella collezione di Oxford e porta nel catalogo di Braun il numero 15, potrebbe mettere in grado i miei giovani amici di penetrare addentro la diversità tra il Pinturicchio e l'Urbinate meglio e più presto che non farebbero tutte le analisi scritte. L'un maestro e l'altro hanno riprodotto qui la stessa testa maschile Leonardesca. L'originale di Leonardo trovasi nella raccolta di disegni a Windsor. (Braun n. 15). Inoltre il Pinturicchio ha ancora riprodotto da Leonardo, sullo stesso foglio, due altre teste maschili. Questo disegno deve essere stato fatto nell'anno 1505 o 1506.

14. « Due giovani nudi, in ischiena, a destra un bambino che tenta i primi passi entro al carruccio — bel disegno a penna. » Passavant n. 15. « Due figure nude in ischiena, e un bambino più indietro entro il carruccio — schizzo a penna di scarso merito. » Selvatico a pag. 35, n. 12. (Perini, n. 73).

Secondo me la figura a destra non è se non una copia modificata d'una statua antica, rappresentante un suonatore di flauto — statua che vedesi riprodotta in bronzo in piccole dimensioni, da artefice del cinquecento, anche nell'armadio della prima stanza de' bronzi del « Bargello » a Firenze.

15. « Giovane nudo, di profilo, camminando e alzando le braccia per sonare un istromento; è lo studio di un piede. » Passavant n. 31.

« Figura nuda, di profilo, ed un piede in maggiori di-

mensioni, pur di profilo. La figura pare tolta dal Signorelli, il piede è disegnato da maestro. » Selvatico a pag. 33, n. 2. (Perini, n. 45).

Secondo me anche questa figura del Pinturicchio non è se non un' altra copia da lui fatta della medesima statua antica, con lievi modificazioni.

16. « Giovane nudo, in ischiena. » Passavant, n. 72.

« Figura d' uomo veduto in ischiena. Par tolta dal nudo del Signorelli. Il braccio, segnato di fianco mostra palesamente essere uno sgorbio imperito fatto da poi. » Selvatico a pag. 31, n. 13. (Perini, n. 13).

Vale anche per questo disegno del Pinturicchio quanto dissi de' due disegni precedenti, ai n. 14 e 15.

Per non stancare troppo i miei lettori con questa arida mia rassegna dei così detti disegni di Raffaello a Venezia, rassegna noiosa certamente ma necessaria alla mia argomentazione, la troncherò qui, osservando soltanto che in quella collezione di Venezia trovansi, a parer mio, anche de' disegni autentici di Raffaello, i quali però non furono particolarmente citati nè dal Passavant, nè dal Selvatico. Nessuno dei due critici ha avvertito la grande differenza che corre tra i disegni dell'Urbinate e gli altri disegni a penna, cioè quelli del Pinturicchio, la quale dovrebbe dar nell' occhio, mi pare, di chiunque ha famigliarità con la maniera di Raffaello. Questi due bei disegni a penna portano nel catalogo del Perini i numeri 66 e 82. Vi si vede l'influenza che Leonardo esercitò sul giovane Raffaello. Il Passavant li descrive e li giudica in questo modo: Numero 34, « tre figure nude, delle quali quella a sinistra porta una bandiera, le due altre a destra con corazze e lance difendonsi contro un cavaliere che le assale. Schizzo a penna molto vivace e spiritoso. » Selvatico, quadro 27, 6 e 22 osserva al n. 6: « schizzo di molto brio » e al n. 22: « bel disegno

franchissimo, che rivela la più larga maniera di Raffaello. »

Oltre a questi due schizzi veri di Raffaello, nella collezione di disegni a Venezia, ne troviamo due o tre che sono copie del Pinturicchio da *Antonio del Pollajuolo*, per esempio due studi di figure nude, acquarellati leggermente. Il Passavant, n. 25 e 26 li prende, il che pare veramente quasi incredibile, per disegni di Raffaello e li descrive come tali nel suo catalogo dei disegni di Raffaello nella collezione di Venezia. L' uno di questi disegni presi dal Pollajuolo rappresenta un uomo nudo, in piedi, appoggiato con la destra sopra una mensola; l' altro è pure un vecchio ignudo e seduto, il quale tiene una palla nella mano sinistra, e ha il braccio destro teso.

Insieme a questi due disegni, che appartengono a Raffaello, fra i disegni e schizzi del Pinturicchio ne troviamo due che sono copie della famosa stampa del Mantegna « la deposizione dalla croce, » e parecchi altri dai quali si rileva che il Pinturicchio prese più tardi anche Luca Signorelli per modello, e troviamo finalmente alcuni altri che sono, come i primi, copie di disegni del suo maestro, il Perugino. Tutti codesti disegni di Venezia sono segnati su carta della medesima fabbrica e rivelano la stessa mano.

A me pare di aver dimostrato a sufficienza che la maggior parte de' disegni a penna di Venezia, dichiarati dal defunto professore Bossi per disegni di Raffaello, opinione preconcetta che fu poi confermata e suggellata dai Raffaellisti in tutte le parti del mondo, non sono in gran parte che o schizzi originali o copie fatte dal povero e poco noto *Bernardino Pintoricchio*. Buon numero si riferisce a opere eseguite da lui a Roma su disegni del Perugino. Altri poi, come le imitazioni da L. Signorelli,

da Andrea Mantegna, da Leonardo da Vinci, da Antonio del Pollajuolo, sono di tempi posteriori. « L'angelo che vola col tamburino,[1] » per esempio, appartiene al tempo sanese del Pinturicchio (1503-1507) e nella maniera concorda affatto col suo bel disegno acquarellato « Enea Silvio Piccolomini che parte per il concilio di Basilea, » (nella raccolta degli Uffizi) il quale disegno è tuttora ascritto a Raffaello dalla direzione degli Uffizi e quindi anco dagli scrittori d'arte.

Da quanto si è detto risulterebbe inoltre che il volume di disegni, acquistato dal defunto professore Giuseppe Bossi, non poteva essere il *libro di studi* del maestro, ma che era un *albo,* al quale il collettore, oltre alla serie dei disegni del Pinturicchio, che probabilmente aveva trovati raccolti insieme, aggiunse altri due disegni di Raffaello, oltre a parecchi altri di nessun pregio della scuola perugina. La maggior parte di codesti disegni però avranno, in origine, realmente formato un libro di studi del Pinturicchio.

Se m'è lecito di supporre di avere forse svegliato dei dubbi in alcuni dei miei scarsi lettori sulla esatta designazione dei così detti disegni a penna di Raffaello a Venezia, sarebbe dall'altra parte una grande illusione la mia, se volessi abbandonarmi alla dolce speranza di aver convinto i miei giovani amici che quelle due magnifiche pitture murali nella cappella Sistina non sieno opere eseguite dal Perugino, ma bensì dal Pinturicchio. Conosco per mia propria esperienza la forza e la tenacità delle idee preconcette e so bene che, se si cacciano via per la porta, esse rientrano per la finestra. Per altro, l'esito di questa mia seconda dimostrazione m'importa molto meno che quella della

[1] N. 20 nel catalogo del Passavant; e in quello del Selvatico quadro 24, 4 con l'osservazione « è della più bella età del Sanzio. »

prima, poichè e' rimarrà sempre un punto secondario per la storia dell' arte il sapere, se un' opera d' arte sia dell' uno o dell' altro dei due pittori perugini della stessa condizione, del Vannucci cioè o del Betti, laddove a me pare quasi eresia il confondere Raffaello, la più nobile, la più perfetta e la più amabile figura fra tutti gli artisti dei tempi moderni, foss' anche solo nei primi passi della gloriosa sua carriera, con artisti i quali, per quanto sieno egregi nella loro particolare maniera, non ebbero però con lui che momentanee ed esterne attinenze di scuola.

Basta ora del Pinturicchio. Se egli, nella rappresentazione dei soggetti sacri, non ha raggiunto il Perugino rispetto alla misura e all' arte di riempire con leggiadria lo spazio; se nelle sue forme non arriva alla nobiltà e alla profondità di espressione del sentimento religioso, a cui giunse Pietro; il Pinturicchio in contraccambio è, almeno ai miei occhi, più schietto, più brioso, più immaginoso e più robusto del Perugino, e stanca meno che questi con quella sua monotonia e con quella dolcezza convenzionale, la quale, specialmente nelle produzioni degli ultimi suoi vent' anni, ce lo fa venire addirittura a noia. È certo poi che il Pinturicchio, come pittore di paesi, supera la maggior parte dei suoi contemporanei.

Il Pinturicchio ci conduce naturalmente a *Raffaello Sanzio*, del quale la galleria di Berlino possiede alcune opere preziose dei suoi primi tempi.

Osserverò innanzi tutto che a me non pare che Raffaello possa essere annoverato, come dice il catalogo di Berlino, alla *scuola fiorentina*, comechè non sia da negarsi che nei suoi ripetuti soggiorni a Firenze, egli non abbia subito le influenze anche dei maestri di quella città e più particolarmente quella di Leonardo da Vinci e più tardi quella di fra Bartolomeo.

Non pertanto egli rimane, a parer nostro almeno, sempre *Umbro*, tanto nel sentimento, quanto nel concetto.

Arrivato a Roma, egli vi formò senza dubbio una scuola, la raffaellesca; ma questa, al pari di quella di Michelangelo, almeno secondo il nostro concetto, non può dirsi *romana*. Dico secondo il nostro concetto, perchè per coloro che considerano l'arte, come è d'uso, quale cosa esterna, accidentale dalle condizioni del popolo, che si specchia in essa, per costoro esistono perfino scuole di pittura svizzere e tirolesi. Il catalogo dice inoltre che Raffaello, dopo aver avuto il primo avviamento da suo padre, dunque fino al 1494, dopo la morte di lui, entrò subito nella scuola di Pietro Perugino.

Mi si permetta di discutere minutamente questo punto, col proposito alquanto ardito, di esporre ai miei giovani amici un'opinione che porto meco in giro da gran tempo, la quale, dopo lo studio delle opere giovanili di Raffaello da una parte, e di quelle di Timoteo Viti dall'altra, si è a poco a poco trasformata in chiarissima convinzione nella mia mente. Questo mio convincimento sta per altro in contraddizione diretta con la dottrina, divenuta assioma, dell'educazione artistica di Raffaello, nè mi farebbe specie se essa, uscita dalla penna di qualche critico autorevole di Berlino o di Parigi, desse occasione ad un vero scandalo tra i raffaellisti dell'Europa civile; se non che essendo data soltanto come ipotesi da un Sarmata, studioso delle belle arti, il quale inoltre non ha, nè può aver la minima pretensione di fare autorità, non v'è pericolo che ne venga scossa la fede di alcuno nelle trasmesse tradizioni d'arte.

Il Vasari nelle sue narrazioni delle vite dei più famosi artisti, insieme a moltissime cose vere e buone, ce ne racconta, com'è noto, ancora talune false con l'aggiunta di parecchie favole, inventate da lui stesso: ep-

pure egli è considerato fino ai nostri dì la fonte principale alla quale attinsero tutti i più pregevoli scrittori che hanno discorso di Raffaello.

E così, sull'autorità dell'Aretino, quasi tutti i critici, non escluso il diligente e coscienzioso Passavant;[1] ancora che non seguano più come prima il Vasari, facendo, com'egli dice, presentare e raccomandare da suo padre il giovine Raffaello, all'età di undici anni, a Pietro Perugino (e questo è già un progresso), pure, subito dopo la morte di suo padre, cioè nell'anno 1495, lo fanno tuttora andare a Perugia nello studio di Pietro Vannucci stesso.

« Il est probable, que ce fut en 1495. Le Perugin etait alors a l'apogée de sa gloire.[2] »

Ora, se l'ultima parte di ciò è vera, non è meno vero però che il Perugino in quegli anni, cioè dal 1492 fino

[1] Il defunto Passavant ha senza dubbio lasciato al mondo un'opera pregevolissima su Raffaello. Ma quell'uomo a giudicarne dalle sue doti intellettuali, parrebbe fosse stato destinato da natura piuttosto a diventare un dottore che un'artista. Ad onta degli immensi suoi studi e della lodevole sua scrupolosità, pare a me non sia riuscito di afferrare e capire il genio di Raffaello, l'intima maniera di sentire dell'Urbinate, e di penetrarvi addentro. Perciò il suo pregevolissimo libro oggidì è, per così dire, già quasi antiquato, e, al più al più, può renderci ancora grandi servigi come inventario delle opere di Raffaello. In generale pare che madre natura non abbia concesso a noi altri del settentrione di penetrare nella midolla del modo di pensare e di sentire degli Italiani, come d'altra parte non ha dato neppure ad un Italiano di toccare il fondo della natura tedesca o russa. Noi tutti penetriamo fino a un certo punto della superficie obbiettiva e ci proviamo poi di supplire al resto a modo nostro, cioè a modo subbiettivo. Il più evidente esempio di ciò ce lo forniscono tutte le copie e imitazioni fiamminghe e tedesche delle opere d'arte italiane del XV e XVI secolo, che, a vero dire, nelle collezioni pubbliche e private dilettano il nostro pubblico assai più che non farebbero gli originali stessi. S'intende che vi sono splendide eccezioni a questa regola, ma sono assai rare.

[2] Raphael d'Urbin, etc. par I. D. Passavant. Traduction de M. Paul Lacroix, 1860, 2 vol. (I, 48).

alla metà del 1498, non si fermò a Perugia che a brevi intervalli. Nell' anno 1494 egli era a Venezia (Vedi Gaye II, 69). Nell' istess' anno egli terminò il suo bel quadro per la chiesa di S. Agostino a Cremona, forse in Cremona stessa. Il 16 marzo 1495 Pietro era di nuovo a Perugia, e vi sottoscrisse l' obbligo di dipingere per i monaci cassinesi l' « assunzione di Maria » (ora in Lione) e la tavola pel magistrato di Perugia, che ora si trova nella Galleria Vaticana. È dello stesso anno la « deposizione di Cristo, » che egli dipinse per la chiesa di S. Chiara a Perugia (palazzo Pitti, n. 164). Nell' anno 1496 egli dipinse lo « sposalizio di Maria » pel duomo di Perugia (ora nel museo di Caen). In quell' anno egli si trattenne più tempo a Venezia, com' è confermato da un documento, che lo scrittore di queste pagine ebbe la buona sorte di trovare per caso nell' archivio di stato a Milano.

Eccone il contenuto:

A tergo | In C | risto, patri, | domino reverentissi | mo Arcimboldo | archiepiscopo | Mediolani, consiliario, | ducali | nostro dilectissimo.[1]

« El pictore, quale pingeva li camerini nostri, hogi ha facto certo scandalo per il quale si è absentato, et havendo noi adesso a pensare ad altro pinctore per fornire l' opera, et satisfare a quello da che ci servivamo cum l' opere di questo chi è absentato, Intendendo che Magistro Petro Perusino si trova lì, ci è parso darvi cura

[1] Questo Guidantonio Arcimboldi, menzionato nel principio del documento, fu nominato arcivescovo di Milano nell' anno 1488 e morì nel 1497. Il Moro l' incaricava spesso di missioni diplomatiche. Ma il Litta non dice una sola parola che ne abbia avuto per Venezia. Suo figlio Niccolò Arcimboldi morì nell' anno 1513. Nel 1498 fu confermato da Lodovico il Moro nella sua possessione feudale di Arcisate. Nell' anno 1499 egli prestò giuramento di fedeltà al re Luigi XII di Francia.

di parlarli, et Intendere da luy se 'l vole venire ad servirce, cum dirli, che, venendo, li faremo conditione tale ch' el si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire chel non si trovasse obligato a quella Ill. Signoria, perchè in tale caso non Intendemo farne parola, anzi se 'l fosse qui, lo vorriamo remandare lì: Et però risguardarete a questo et parlando ad epso Magistro ce avvisarete de quello chel ve responderà, et sel vi parerà se possa sperare de haverlo. »

Mediolani VIII junij 1496.

Ludovicus Sfortia
Anglus, D. Mediolani etc. B. Chalcus.[1]

In quell'incontro egli ebbe la commissione del celebre « Trittico » per la Certosa di Pavia, opera, che nel 1499 non era ancora condotta a termine. Nell'autunno dello stess'anno troviamo il vagabondo maestro a Firenze, 1496: Petrus Christofori, vocatus Perugino de Perusio, habitatur in populo S. Petri majoris, (prova che il Perugino soleva sempre fermarsi più tempo in Firenze) emit unum petium (pezzo) terrae aptae ad faciendum unum domum, positum in populo S. Petri majoris.

Il 26 Giugno 1498 egli è di nuovo a Firenze. (Vedi su questo il Vasari ediz. Le Monnier, VI, 68 e 69).

A quest'epoca, cioè tra gli anni 1496 e 1499, assegno pure il magnifico « trittico » per la Certosa di Pavia, una delle opere più perfette del Perugino, ora nella galleria nazionale di Londra. Se abbia dipinto codesto mi-

[1] Confronta il Commentario nell'edizione Le Monnier, VI, 71. — È evidente che l'iscrizione sul quadro dell. ex galleria Rinuccini, che diceva: Pietro Peroxino pinx. anno 1512, non fu che una truffa di qualche imbroglione del secolo XVIII.

rabile quadro a Perugia o a Firenze, non saprei affermare con certezza. Importava solo notare qui che codest' opera del Perugino appartiene, a parer mio, ancora al secolo XV.

Mi è ben noto che i più autorevoli critici, il Rumohr e il Passavant, attribuiscono l' angelo con Tobia di questo quadro al giovine Raffaello, il che fa naturalmente supporre, che codesti critici pongano l' origine del quadro circa otto o dieci anni più tardi del tempo assegnatogli da me. Se non che questa loro opinione pare a me, che manchi di ogni fondamento. Il disegno di Tobia coll' angelo, eseguito con molta accuratezza, si trova nella collezione di disegni a Oxford (n. 101), però ben' inteso fra i disegni di Raffaello, al quale perfino il signor I. C. Robinson lo attribuisce tuttora. Già la forma della mano dovrebbe bastare, a parer mio, per negare all' Urbinate questo disegno, pregevolissimo per altro ed eseguito con grande amore. Altro disegno simile è posseduto dal museo Brittanico, ma ivi è dato a ragione a P. Perugino. (Fotografato dal Braun, col n. 149).

Nell' anno 1497 Pietro deve essersi trattenuto un buon pezzo a Fano; probabilmente vi eseguì colà la grande sua tavola per l' altare della famiglia Duranti nella chiesa di S. Maria nuova.

Nell' anno seguente ritroviamo il nostro maestro Pietro di nuovo a Perugia, occupato a dipingere per la cappella della confraternita di S. Pietro martire, nella chiesa di S. Domenico, la Madonna coi sei frati in ginocchio, collocata ora nella galleria comunale di Perugia, non che gli affreschi del Cambio.

Finalmente nel 1500, Pietro Perugino compì la gran tavola per la chiesa di Vallombrosa, ora conservata nell' Accademia fiorentina. Questo pregevolissimo quadro, sgraziatamente alquanto guasto dalla pulitura e dal ri-

tocco, rappresenta la « glorificazione di Maria con quattro Santi ritti in piedi » ed è segnato col nome del maestro e con la data 1500. In quest' occasione il Perugino avrà forse dipinto anche i due ritratti di monaci, dei quali l' uno rappresenta Don Blasio Milanese, generale dell' ordine di Vallombrosa, l' altro l' abbate di Vallombrosa, Don Baldassare; anch' essi nell' Accademia fiorentina. Da parecchi critici, perfino dal Passavant, anche codesti due ottimi ritratti sono attribuiti al giovine Raffaello.

Menando il Perugino, come vedemmo, una vita tanto randagia, gli sarebbe stato impossibile in quell' epoca, parmi, di dare ad un ragazzo di dodici anni, quanti ne contava allora Raffaello, un ammaestramento metodico ed efficace quale era mestieri ad un allievo così giovane.

Già il barone di Rumohr, guidato dal suo squisito senso artistico, espresse perciò la congettura che il giovine Raffaello non sia forse entrato nello studio di Pietro Perugino prima del 1500.[1]

Sorge ora la domanda: che cosa abbia fatto l' adolescente Raffaello dopo la morte di suo padre e primo maestro a Urbino, e sotto la direzione di qual pittore abbia proseguito i suoi studi?

Sappiamo dal Vasari che Timoteo Viti e Raffaello erano stretti in intima amicizia tra loro. Da queste relazioni amichevoli fra i due pittori di Urbino il Vasari inferisce senz' altro che Timoteo deve essere stato scolaro

[1] « Le incerte e direi quasi spensierate asserzioni del Vasari non escluderanno perciò la possibilità che Raffaello, prima di allogarsi come aiuto presso il Perugino, abbia lavorato un certo tempo con Andrea di Luigi, come scolaro o garzone. » (Ricerche italiane III, 31). Quello che costrinse il Rumohr a ricorrere all' « Ingegno » come maestro del giovine Raffaello, fu la persuasione sua che Raffaello, nel 1495, era già partito da Urbino per Perugia. Il così detto Ingegno era in oltre il suo cavallo di battaglia.

di Raffaello. Sentiamo l'Aretino stesso: « Timoteo si mise arditamente (?) a colorire (cioè a Bologna nello studio del Francia dal 1490 al 1495) pigliando un'assai vaga maniera e assai simile a quella del nuovo Apelle, suo compatriota (il quale allora aveva circa undici o dodici anni), ancorchè di mano di lui non avesse veduto se non alcune poche cose in Bologna.[1] »

Di questo racconto del Vasari è soltanto vero l' « assai vaga maniera » del giovine Timoteo Viti, « *e assai simile a quella che Raffaello, suo compatriota più giovine di lui, rivelava alcuni anni più tardi.* » È non è questa forse la più evidente prova, prima, che l'Aretino non conosceva che assai superficialmente lo sviluppo artistico di Raffaello, e secondo, che egli, come gli accade spesso, anche in questo caso, abbagliato da un qualche pregiudizio, abbandonò la via della verità storica, per smarrirsi nel laberinto delle congetture? Era evidentemente una sua idea preconcetta che Raffaello avesse ad essere stato il maestro di Timoteo, laddove la sola cronologia, se per poco vi avesse posto mente, l'avrebbe sgannato.

Quasi tutti i così detti storici dell'arte, com'è naturale, hanno poi seguito il Vasari e hanno fino ai nostri giorni, considerato e rappresentato Timoteo Viti quale scolaro e imitatore di Raffaello: « Per queste opere, seguita a dire il Vasari, e alcune altre, delle quali non accade far menzione, spargendosi la fama ed il nome di Timo-

[1] Ediz. Le Monnier, VIII, 149. È vero che nel secondo decennio del XVI secolo si trovavano due opere di Raffaello a Bologna, cioè la S. Cecilia, dipinta intorno al 1516 per l'altare Doglioli di S. Cecilia della chiesa di S. Giovanni in Monte, e il quadretto rappresentante, « Iddio padre coi quattro evangelisti » dipinto per Vincenzo Hercolani secondo gli uni nel 1517, secondo gli altri nel 1510. Eppure Timoteo Viti partì da Bologna già nel 1495, dopo avervi terminato il suo tirocinio. Come dunque avrebbe potuto vedere quadri di Raffaello allora in età di dodici anni?

teo, egli fu da Raffaello con molta istanza chiamato a Roma, dove andato di bonissima voglia, fu ricevuto con quella amorevolezza ed umanità, che fu non meno propria di Raffaello, che si fosse l'eccellenza dell'arte. Lavorando dunque con Raffaello in poco più d'un anno fece grande acquisto non solamente nell'arte, ma ancora nella roba; perciocchè in detto tempo rimise a casa buona somma di danari. Lavorò col maestro nella chiesa della Pace le Sibille di sua mano ed invenzione.[1]

Nella « vita di Raffaello » lo stesso Vasari dice poi al contrario: « figurò (Raffaello) in questa pittura alcuni profeti e *sibille*, che, nel vero, delle sue cose è tenuta la migliore e fra le tante belle bellissima, » ecc. e « quest'opera lo fece stimar grandemente vivo e morto, per essere la più rara ed eccellente opera che Raffaello facesse in vita sua.[2] » « Però, aggiunge il Vasari, la nostalgia cacciò Timoteo da Roma a Urbino, dov'egli prese moglie subito dopo il suo ritorno (dunque circa nel 1519, secondo il Vasari, perchè i profeti e le sibille nella chiesa della Pace furono condotti a termine circa nell'anno 1518), e, siccome sua moglie gli diede appresso dei figli, Timoteo non volle più lasciare Urbino, malgrado gl'inviti reiterati di Raffaello.[3] » In tutto questo racconto dell'Aretino non vi è una parola di vero. Il Pungileoni asserisce nel suo « Elogio storico di Timoteo » ecc., che Timoteo Viti tolse moglie già nell'anno 1501, e che in tutto l'intervallo fra il 1501 fino al 1510, egli non abbandonò mai la sua città natale, Urbino; dice inoltre che nel 1513 fu creato primo magistrato di Urbino e che la sua arte fu ancora richiesta nel 1518 in Urbino da

[1] Vasari, VIII, 150 e 151.
[2] Vasari, VIII, 23.
[3] Vasari, VIII, 151 e 152.

quella corte ducale. Timoteo Viti apparteneva a una agiata famiglia borghese di Urbino, vi era stimato e contava già nel 1518 circa cinquant' anni, quando Raffaello eseguì le sue pitture murali nella chiesa di S. Maria della Pace; alla quale età un uomo agiato e tenuto in grande estimazione non abbandona facilmente patria e famiglia per prestare, lontano dalla sua propria casa, i suoi servizi come manuale o sia pure come assistente a un maestro molto più giovine di lui, per una pittura murale.

Non ostante queste contraddizioni, e solo per non lasciar cadere la favola del Vasari, il Passavant attribuisce a Timoteo non le Sibille, come vuole il Vasari, ma i Profeti in S. Maria della Pace. E per quale ragione? « La pittura murale coi profeti, » dice egli, « è tanto più debole di quella con le sibille, che, senza dubbio, non se ne possono attribuire a Raffaello che i soli cartoni, laddove l' esecuzione della pittura vuol' egli averla commessa a qualcuno dei suoi assistenti. Se dunque, come dice il Vasari, Timoteo Viti ha prestato davvero aiuto a Raffaello in codesto lavoro, questa cooperazione non si può riferire che ai soli *profeti.*[1] » Questo giudizio del dotto biografo di Francoforte fu non soltanto confermato più tardi dai signori Cr. e Cav., ma gli storici dell' arte italiana credettero di dover essere ancora più esatti e occulati e ascrissero a Timoteo, oltre ai profeti, anche l' esecuzione del *panneggiamento* delle sibille (Vol. I, 581). Devo confessare che se avessi da decidere fra i giudizi dei tre più illustri storici moderni, cioè tra il signor Passavant da una parte e i signori Cr. e Cav. dall' altra, sarei

Passavant I, 157. É sempre pericoloso l' aggiustar fede a occhi chiusi al Vasari. Il Passavant avrebbe dovuto sapere per lunga esperienza che chi non legge le « Vite » cum grano salis corre sempre pericolo di cadere in una fossa.

quasi quasi inclinato di dare la preferenza a quello del Passavant, e lascierei quindi le « draperies » delle sibille a Raffaello stesso, finchè risulti ad evidenza da un nuovo documento « importante » che quelle « draperies » sieno realmente state dipinte da Timoteo Viti e non da Raffaello.[1]

Ma facciamoci ora ad esaminare in sul serio come mai potesse avvenire che un artista tanto amabile e grazioso, e, diciamo pure, di così grande valore quale ci si rivela Timoteo Viti nelle sue opere, abbia potuto essere così mal giudicato da tutti gli storici dell' arte italiana fino ai tempi nostri. Se non vo errato, due circostanze debbono aver contribuito in gran parte a mantener saldo fino ai nostri giorni l' errore in cui il Vasari incorse per mera leggerezza. L' una di queste circostanze sarebbe secondo me, che quasi tutt' i critici che si occuparono di Raffaello, fecero, sulla sola asserzione del Vasari, venire il giovine Raffaello nell' anno 1495 a Perugia nella bottega di P. Perugino; l' altra, e certamente la più importante, si ha da ricercare nell' assoluta trascuranza della quale la critica artistica, dai tempi del Vasari sin oggi, si è resa colpevole verso Timoteo Viti.

Ad eccezione del Pungileoni, il quale era più erudito che perito nell' arte, noi domandiamo qual' è il critico d' arte, di qualche merito, che abbia tenuto conto di questo grazioso allievo del Francia e del Costa, ne abbia studiato le opere e le abbia confrontate con le opere giovanili del suo giovine compaesano Raffaello Sanzio?

E non vediamo forse perfino i più cauti e più diligenti storici della pittura italiana, gl' illustri signori Cr.

[1] Sgraziatamente questa pitura murale nella chiesa della Pace è stata talmente insudiciata dai varii restauratori, che al più al più vi si può ammirarne ancora la composizione.

e Cav., seguitar tuttavia ad ascrivere le pitture più *eterogenee* allo stesso Timoteo Viti?

Nell' intenzione quindi di dare ai giovani studiosi delle arti una piccola guida, che per avventura potesse servir loro a considerare e a studiare meglio e da diversi lati codesto maestro tanto mal conosciuto, li invito a volere esaminare meco: prima le opere attribuitegli dal Vasari, per conseguenza anche dal Passavant e dai signori Cr. e Cav., e a fare indi una rassegna critica di quei quadri, che in parte dal Passavant, in parte dai più moderni storici della pittura italiana, vennero aggiunti all' inventario che delle opere di Timoteo Viti fece il Vasari. Un siffatto confronto potrà forse giovarci a vedere più da presso il maestro ed a conoscere meglio i lineamenti particolari della sua fisonomia.

Il Vasari e il Passavant annoverano dunque le seguenti opere di Timoteo:

1. Un gran quadro a tempera su tela, dipinto per commissione di Marino Spaccioli da Urbino.[1] Esso rappresenta la Madonna col Bambino e un angelo che suona; ai due lati del trono i SS. Crescenzio e Vitale. Questo quadro è collocato ora nella galleria di Brera a Milano, ma è, pur troppo, molto sciupato, particolarmente la Vergine e il Bambino. Il Passavant osserva che in questo dipinto le teste gli ricordano quelle del Francia e del Perugino, (perchè non piuttosto quelle di Raffaello?) e soggiunge che il quadro fu ritenuto lungo tempo per opera di Raffaello, finchè da documenti trovati più tardi non ne venisse scoperto il vero autore.[2] I signori Cr. e Cav. alla lor volta non fanno punto menzione di questo quadro (n. 588) pure tanto importante per la storia della pit-

[1] Vasari, VIII, 150.
[2] Passavant, I, 329.

tura, e ciò probabilmente perchè esso non è citato nel catalogo della Pinacoteca di Brera ancora che sia collocato nella galleria Oggionni.

2. Una S. Apollonia,[1] per l'altare maggiore della chiesuola della Trinità a Urbino. Collocata ora, in uno stato deplorabile, nella galleria comunale di Urbino. Codesto quadro è menzionato dal Passavant e anche dai signori Cr. e Cav.; il primo dichiara la figura della Santa dura nel disegno e fredda nel colorito (è molto ritoccata) come altresì nell'espressione (!); i signori Cr. e Cav. osservano al contrario che Timoteo in codesto quadro: « adopted the Raffaellesque as evolved in the art of Spagna. » (Una buona copia di questa S. Apollonia di Timoteo, fatta dal Sassoferrato, vedesi nella Chiesa di S. Pietro a Perugia).

3. La tavola per la cappella di S. Martino nel duomo di Urbino, dipinta nel 1504 per commissione del vescovo Arrivabene.[2] Collocata ora nella sagrestia del duomo di Urbino. È citata dal Passavant e dai signori Cr. e Cav.

4. S. Maddalena, dipinta nel 1508 per ordine del bolognese Lodovico Amaduzzi.[3] Ora nella pinacoteca di Bologna. È menzionata dal Passavant e dai signori Cr. e Cav. i quali ultimi lodano quest'opera per la migliore di Timoteo, laddove al Passavant codesta Maddalena pare fredda e al pari dell'Apollonia poco attraente.

5. La tavola per la cappella dei Bonaventuri nella chiesa di S. Bernardino[4] presso Urbino. È presentemente collocata nella galleria di Brera a Milano, ed è citata dal Passavant come pure dai signori Cr. e Cav. Il Pas-

[1] Vasari, VIII, 150.
[2] Vasari, VIII, 152.
[3] Vasari, VIII, 152.
[4] Vasari, VIII, 153.

savant loda particolarmente il disegno in questo quadro, laddove gli storici della pittura italiana vi trovano le figure troppo goffe e dicono ch' esso ricorda loro non solamente il Francia, ma anche il Pinturicchio. (!)

6. Il Vasari fa menzione di un altro quadro « Apollo con due muse.[1] » nel palazzo ducale di Urbino, ma pare che non l' abbia veduto coi propri occhi. Anche il Baldi nella sua « descrizione del palazzo ducale d' Urbino » (pag. 527) parla di quadri di Timoteo Viti, nei quali è rappresentato Apollo con le *nove muse.* Il Passavant e i signori Cr. e Cav. ritengono perduta quest' opera di Timoteo.

7. Il « noli me tangere » in Cagli, segnato: Timoteo de Vite urbinat. opus. Dipinto nell' anno 1518 (?). Secondo il Passavant codesto quadro di Timoteo è di stile Raffaellesco, ma affettato. I signori Cr. e Cav. vi ammettono pure lo stile Raffaellesco, ma accoppiato alla durezza e al convenzionalismo di Giovanni Santi e del Palmezzano.[2] Essendo io sempre stato impedito dal recarmi a Cagli, non sono perciò in grado di paragonare il mio giudizio con quello dei sopralodati critici. Quanto all' altro quadro menzionato dal Vasari, che Timoteo avrebbe dipinto per Città di Castello non mi venne fatto di scoprirlo.[3] Nè il Passavant, nè i signori Cr. e Cav. parlano di quest' opera di Timoteo, la quale probabilmente sarà perduta, come suppongono i comentatori fiorentini del Vasari.

8. Il Vasari finalmente fa menzione, come abbiamo già veduto, della cooperazione di Timoteo nella pittura murale di Raffaello coi profeti e con le sibille in S. Ma-

[1] Vasari, VIII, 153.
[2] Vol. I, 580.
[3] Vasari, VIII, 152.

ria della Pace a Roma, eseguita da Raffaello intorno al 1518.

A tutte queste opere, riconosciute ad unanimità per opere di Timoteo Viti dal Vasari come pure dagli scrittori moderni, il Passavant e d' accordo con lui anche i signori Cr. e Cav. aggiungono ancora il quadro che rappresenta la Maria in trono col Bambino e con Santi nella galleria di Berlino (n. 120) opera dichiarata *bella* [1] dal professore di Francoforte, e dai signori Cr. e Cav. « a *genuine specimen* [2] » del maestro.

Con più fino sentimento artistico degli altri critici pare a me che il Passavant abbia giudicato il quadretto con Apollo e Marsia, posseduto dal signor Moris Moore in Roma, attribuendo quella leggiadra pittura, a Timoteo Viti, [3] poichè, ammesso pure che quel quadretto non sia di Timoteo, esso si avvicina però certo maggiormente alla maniera di lui che non il quadro di Berlino.

Gl' illustri storici della pittura italiana, i signori Cr. e Cav., attribuiscono inoltre dal canto loro ancora i quadri seguenti a Timoteo Viti:

1. La grande tavola nella quale l' evangelista Luca è rappresentato come pittore di Maria, [4] con accanto il suo *bue di grandezza naturale.* È nell' Accademia di S. Luca a Roma, ivi ascritta allo stesso Raffaello. [5]

2. Il piccolo S. Girolamo penitente, nella galleria di Berlino (n. 124); esso fu acquistato dal barone di

[1] Vol. I, 330.
[2] Vol. I, 582.
[3] Vol. II, 354 e 355.
[4] Vol. I, 581.
[5] Il Passavant ritiene che codesto quadro sia tutto disegnato da Raffaello, dal proprio ritratto in fuori, e soggiunge che la testa di S. Luca sia dipinta dalla mano di Raffaello, ma che il resto, compresovi il bove, sia eseguito da diverse mani (II, 347 e 348).

Rumohr come opera di Timoteo Viti e venne come tale inserita nel suo catalogo anche dal dottore Waagen.

3. L' « apoteosi di Maria Egiziaca » con S. Zosimo di sotto, trasportata dalla chiesa di S. Andrea nella galleria di Ferrara. Annoverata quale opera di Timoteo Viti nel catalogo di quella galleria.

Secondo me, questo buon quadro potrebbe forse spettare ad un altro maestro della scuola del Francia e del Costa, cioè a *Ercole Grandi* di Giulio Cesare.

4. Una Madonnina (?) presso gli eredi del professore Saroli a Ferrara.

5. Un quadro col « Crocifisso rimpianto da Maria e da Giovanni; » una volta in casa del conte Mazza a Ferrara, ora non vi è più.

6. Finalmente anche il « presepio » (n. 60) nella pinacoteca di Bologna, ivi ascritto al Chiodarolo;[1] nel parer mio è opera alquanto trascurata di Lorenzo Costa.

Per colmar la misura, il Passavant osserva da ultimo, che Timoteo Viti si appropriò in tal modo la maniera di disegnare di Raffaello, che i suoi schizzi a penna vennero dagli inesperti spesso attribuiti a Raffaello stesso; i quali schizzi, soggiunge poi, si riconoscono però facilmente ad un fare meno spiritoso e, nelle composizioni più grandi, particolarmente a una certa mancanza di idee *profonde e semplici*, essendo che le sue figure dicono poco, nè hanno gran che da fare coll'azione principale.[2] Il Passavant però si guarda bene dal citarci quei disegni a penna e quelle composizioni più grandi di Timoteo, le quali gli diedero occasione di fare queste sue osservazioni peregrine.[3] E siccome i signori Cr. e Cav. nella loro

[1] I, 577. Nota 1.

[2] I, 332.

[3] Con quale ingiustizia Timoteo Viti sia trattato anche a Parigi dai più esperti conoscitori di disegni, lo prova tra le altre anche la *copia*

opera storica non pigliano ad esaminare i disegni dei maestri, così non mi è dato di allegare qui le opinioni loro su questo punto importante, anzi uno dei più importanti, nella storia dell'arte.

Ora noi, alla nostra volta, domandiamo a qualsivoglia artista spregiudicato e che abbia fior di senno: può egli ammettersi sul serio che un pittore dotato di grande ingegno, quale fu Timoteo Viti, all'età di 27 anni, e dopo aver fatto il suo tirocinio presso il Francia, si sia messo a scuola e sotto la direzione di un ragazzo di dodici anni, quanti ne contava Raffaello, quando nel 1495 Timoteo Viti fece ritorno da Bologna a Urbino; o non è egli più verosimile che sia accaduto appunto il contrario?

Il quadro a tempera, ora nella galleria di Brera, con Maria in trono e coi SS. Crescenzio e Vitale è, come ci dice il Vasari, la prima opera dipinta da Timoteo dopo il suo ritorno da Bologna; e, di fatti, esso ha non solo un'apparenza giovanile, ma ci ricorda vivamente, se non il Perugino, come opina il Passavant, ma Lorenzo Costa e il Francia.[1] Questo quadro deve dunque aver avuto origine tra gli anni 1496 e 1500, cioè nel tempo in cui Timoteo strinse amicizia con la famiglia Spaccioli, per la quale fu eseguito e dalla quale famiglia egli, poco tempo dopo, cioè nel 1501, menò in moglie Girolama di Guido Spaccioli. Il Passavant asserisce che questo quadro fu rite-

del disegno di Raffaello per la sua « belle Iardiniere » attribuita a Timoteo dal signor Reiset. Codesta povera copia, esposta pubblicamente nel 1879, fu discussa con le seguenti parole da un gran conoscitore francese di disegni, il marchese di Chennevières, nella « Gazette des beaux-arts: » « quand j'aurai noté, de l'ami fidèle de Raphael, Timoteo Viti, une *précieuse* (!) copie du dessin de la Belle Iardiniere, dont nous étonnons de ne pas voir ici (cioè nelle sale dell'Esposizione di Parigi) l'original, qui appartient à M. Timbal, ecc. Il così detto disegno di Timoteo appartiene ora al duca di Aumale.

[1] Il panneggiamento e il paesaggio sono ancora lumeggiati d'oro.

nuto per molto tempo *per opera di Raffaello, finchè la scoperta di nuovi documenti lo restituì a Timoteo.* Anche la « S. Apollonia » è, secondo il Vasari, un quadro dei primi tempi di Timoteo, e ai signori Cr. e Cav. sembrò, come abbiamo veduto, che la dolce figura di quella Santa ricordi in parte Raffaello, in parte Giovanni Spagna.

Dopo le osservazioni e le considerazioni da noi fatte fin qui, potranno realmente parere ancora infondati i miei dubbi sulla diceria divenuta assioma, secondo la quale Timoteo Viti è da considerarsi per scolaro e imitatore di Raffaello?

Non abbiamo nulla da opporre, mi sì risponderà forse, a quanto giustamente voi osservate, non potersi cioè ritenere che Timoteo a ventisette anni siasi fatto istruire nella sua arte da Raffaello dodicenne: ma d'altra parte come spiegate voi che tutte le opere dei primi tempi di Timoteo fecero non solo un'impressione raffaellesca a tutti i critici, ma che una di esse venne perfino attribuita allo stesso Raffaello per secoli, e sarebbe probabilmente ritenuta tuttora per tale, se non fossero venuti fuori documenti che la restituirono a Timoteo Viti?

Codeste obbiezioni io me le aspettava, e mi piglierò ora la libertà di rispondervi il meglio che per me si potrà.

Quando Timoteo Viti, nell'Aprile dell'anno 1495,[1] ritornò esperto pittore nella sua città natale di Urbino, egli vi trovò Raffaello dodicenne, il quale, per la morte di suo padre Giovanni, seguita l'anno prima, era rimasto senza maestro e senza guida nella sua arte, chè, per quanto mi è noto, in quegli anni non c'erano pittori di qualche valore a Urbino. Può egli dunque ritenersi per

[1] Si dice nel diario del Francia: 1495, a dì 4 Aprile: partito il mio caro Timoteo, che Dio li dia ogni bene e fortuna.

improbabile che il giovine Raffaello siasi accostato al suo concittadino, di quindici anni più attempato di lui; e che abbia proseguito con lui gli studi di pittura, stati interrotti per la morte di suo padre?

Timoteo era giovane d'indole affabile, franca e schietta, e così egli seppe cattivarsi, come vediamo dal diario del Francia, tutto l'affetto del suo maestro a Bologna. Stante queste sue attinenze col Francia, non è egli pure verisimile che la reciproca stima e amicizia, che regnò più tardi fra il giovine Raffaello e il maestro di Bologna, sia sorta per opera di Timoteo?

Se non che mi si dirà forse: come potete mai supporre che un giovane di tanto ingegno, come fu Raffaello, sia mai stato sotto l'influenza di un pittore tanto mediocre, come pare fosse Timoteo Viti, a giudicarne almeno dai suoi quadri nella galleria di Berlino e dal S. Luca pittore, nell'Accademia di Roma? Non vi pare invece molto più plausibile, che anche Timoteo, come avvenne a tutti gli altri artisti, che ebbero la buona sorte di accostarsi a Raffaello, affascinato dall'ingegno di lui, abbia modificato la sua maniera secondo quella del celebre Urbinate?

Codeste obbiezioni saranno speciose, ma, mi si permetta di dirlo, non sono logiche; prima, perchè Timoteo Viti dipinse, pochi anni dopo il suo ritorno a Urbino, un così detto quadro raffaellesco, in un tempo in cui Raffaello contava appena quindici anni; in secondo luogo, perchè sappiamo che Raffaello dopo la sua partenza da Urbino, verso il 1500, non tornò, nella sua patria che solo poche volte, cioè nel 1504, nl 1506 e nel 1507, nè vi si fermò che breve tempo. Nell'ottobre dell'anno 1504 Raffaello andò da Urbino a Firenze. Sappiamo inoltre che Timoteo Viti sposò Girolama Spaccioli nel 1501, e che egli da quell'anno non si allontanò mai più per lungo tempo dalla sua casa e dalla sua

famiglia; dal che risulta essere impossibile che egli abbia imparato sotto il giovine Raffaello, sia a Perugia, sia a Firenze. Per tutti questi motivi non è dunque più verisimile ritenere che quell' aria raffaellesca, che tutti i critici notarono nelle opere del Viti, particolarmente nei quadri dei suoi primi tempi, sia da attribuirsi al carattere individuale di Timoteo? *Anch' egli era Urbinate!* Come Lorenzo Lotto fu correggesco prima del Correggio stesso, così vediamo Timoteo Viti, parecchi anni prima di Raffaello, ispirare alle sue opere la grazia e un profumo raffaellesco. E si noti che nei quadri giovanili di Timoteo non solo il concetto ha qualche cosa che ci ricorda Raffaello, ma che perfino la forma delle mani, dei piedi, l' ovale del viso, la maniera di disporre le pieghe, rammentano in lui il suo compaesano più giovine. Concedo volentieri che per coloro che vedono il fare di Timoteo nella « Madonna in trono » (n. 120) della galleria di Berlino, e nel « S. Luca pittore » dell' Accademia di Roma, le mie dimostrazioni su questo punto in controversia, per sincere che siano, saranno nè più nè meno che una voce nel deserto. Ma se qualcuno dei miei giovani amici ha coraggio di seguirmi per la via alquanto lunga e, a vero dire, non molto dilettevole delle analisi, si armi di pazienza e di perseveranza, chè la meta alla quale aspiriamo è degna di qualche fatica.

Consideriamo dunque, per prima cosa, quelle opere che a buon dritto possono essere annoverate fra le opere giovanili di Timoteo, cioè quelle che saranno state da lui condotte presso a poco nell' intervallo tra il 1495, data del ritorno di Timoteo a Urbino, e il 1500, quando Raffaello partì da Urbino per Perugia.

E qui si presenta prima alla nostra considerazione la Madonna in trono coi SS. Crescenzio e Vitale nella galleria di Brera (n. 588). In questo quadro, già citato dal

S. Vitale.
(nel quadro di Brera)

S.ª Margherita.
(quadro di proprietà privata, a Milano)

Vasari come opera giovanile di Timoteo, il pittore, nell'età di circa ventisette o ventotto anni, si mostra ancora in certi limiti sotto l'influenza della maniera dei suoi maestri, il Francia e Lorenzo Costa; l'angelo che

suona ricorda il Costa, i SS. Crescenzio e Vitale, rammentano il Francia, laddove precisamente la incantevole figura di S. Vitale potrebbe aver contribuito a far considerare questo quadro per opera di Raffaello.

Un altro quadretto, in possesso privato a Milano, potrebbe pure essere posto, se non prima, almeno nello stesso tempo del dipinto in Brera. Sopra una tavoletta, alta 28 centimetri per 20, è ritratta S. Margherita, che ha un ramo di palma nella destra, e tiene con la sinistra la catena con la quale mena il drago che le giace ai piedi. Nel fondo vi è un paese che ricorda alquanto i contorni di Urbino. L'aria e l'atteggiamento della Santa ci richiamano involontariamente alla mente il Francia, mentre invece la forma ovale del viso ci fa pensare a quello della Madonna del Granduca di Raffaello. Il quadretto venne da Urbino a Roma come opera di Timoteo, dove fu acquistato da chi al presente lo possiede. Del cartone per questa piccola Margherita l'artista se ne servì eziandio per la figura di S. Apollonia, della chiesuola di S. Trinità a Urbino; invece del ramo di palma egli vi mise una tanaglia nella destra della Santa e lasciò fuori il drago. A tal proposito piacemi pure di notare che il drago ai piedi di S. Margherita rassomiglia a quello che si trova nel quadro del giovine Raffaello rappresentante S. Giorgio, collocato ora nella galleria del Louvre (n. 369), e il cui disegno a penna è nella collezione degli Uffizi.

Tra le opere dei primi tempi di Timoteo pare a me possa pure essere posta quella serie di diciasette piatti in maiolica, ornati di figure mitologiche, i quali formano, a mio giudizio, uno dei più preziosi tesori del museo Correr a Venezia. Un'altro piatto appartenente a quella serie con gli stemmi di casa d'Este e di casa Gonzaga e rappresentanti fatti della vita di Mira, tro-

vasi nella raccolta del museo civico di Bologna. Non è dunque improbabile, parmi, che questa serie di piatti sia stato un dono fatto da Elisabetta Gonzaga, duchessa d'Urbino, a sua cognata Isabella d'Este Gonzaga, marchesa di Mantova. E, se non m'illudo, Timoteo dovrebbe aver dipinto egli stesso quei deliziosi quadretti sui piatti. Quelle figure hanno tutte l'impronta della scuola del Francia e del Costa, nè so davvero capire come un uomo coscienzioso e intelligente, quale fu il Lazzari, nel catalogo di quel museo, non abbia subito riconosciuto il grandissimo valore artistico di codesti piatti, la cui fattura egli pone nell'anno 1484, e l'attribuisce ad una fabbrica di Faenza, laddove a me pare che abbiano tutta l'apparenza di appartenere piuttosto sia alla fabbrica di Urbino sia a quella di Castel Durante. Nè mi fa meno maraviglia che i signori Cr. e Cav., i quali, in grazia de' loro studi, vogliono, certamente, essersi trattenuti spesso in quel museo, non abbiano giudicato codesti piatti degni di considerazione, mentre che nella stessa sala seppero però trovare parole di lode per maestri della portata di un Pasqualino o di un Iacopo da Valenza.

Oltre a queste poche opere a me note dei primi tempi del Viti ve ne saranno parecchie altre sparse nel mondo, probabilmente sotto il nome sia del Francia sia di Raffaello. Così, per citarne un'esempio, nella collezione di disegni a Oxford havvi una bella testa femminile, a matita nera, di una giovine donna che ha un ramo di palma nella mano sinistra. (Fotografata dal Braun, N. 14.) In Oxford questo disegno è attribuito a Raffaello, se non che il signor I. C. Robinson, arguto critico di disegni, con fine giudizio credette di ravvisarvi la mano di Timoteo Viti.[1] Secondo me, quel disegno è *originale* e

[1] A critical account of the drawings by Michel Angelo aud Raffaello in the University Galleries, Oxford, by I. C. Robinson, Oxford 1870.

spetta infallibilmente ai primi tempi di Timoteo Viti, ed è anzi molto caratteristico pel maestro. Un' altro disegno di Timoteo, rappresentante una donna inginocchiata, è posseduto dal Louvre.

Confrontiamo ora le soprallegate opere di Timoteo con quei quadri e con quei disegni che, secondo noi, potrebbero essere fatti da Raffaello all' età sua di sedici o diciasette anni. Sgraziatamente non ci è dato di citarne che solo pochi: un quadretto e alcuni disegni. Il quadretto è il così detto « sogno d' un cavaliere » (n. 213) nella galleria nazionale di Londra; i disegni sono: quello per il quadro ora citato, anch' esso nella galleria nazionale; il ritratto di un giovine, disegnato a matita nera, nella raccolta di Oxford (Braun, N. 13); una testa femminile, veduta quasi di faccia, disegnata a penna, nella raccolta degli Uffizi (Philpot 2797); e qui si noti che sul medesimo foglio havvi un' altra testa di donna disegnata da Raffaello, ma quest' ultima parmi aggiuntavi da lui in epoca più tarda. Se i miei giovani amici vorranno osservare attentamente questi pochi disegni, da me ora citati non dubito che saranno presto convinti che essi richiamano alla mente piuttosto Timoteo che Pietro Peru-

Il pregiudizio però, onde era preoccupato anche il signor Robinson cioè che Raffaello non fosse scolaro di Timoteo, l' ha di nuovo abbacinato. Vedi pag. 141, n. 27: « that is a careful, shaded drawing of small life-sized proportions, probably for a S. Catharine. Although full of *Raffaellesque* exspression (io vi trovo quasi più l' espressione del *Costa*), and resembling Raffaello 's style both in type of face and in *technical execution*, it is certainlv not by his hand, it maybe *a copy* (?!) from one of Raffaello 's drawings by a contemporany artist; perhaps it is the work of his friend Timoteo della Vite. » Quanto poco si conoscano in generale anche i disegni di Timoteo se ne ha una prova evidente nella collezione dei disegni della galleria degli Uffizi. Ivi si attribuisce a Timoteo Viti una copia acquarellata di una pittura del Sodoma nel chiostro del convento di Montoliveto (presso Siena). Codesto disegno è stato fotografato dal Philpot e porta il numero 1952 del suo catalogo.

gino. Il fondo di paese sul quadro « il sogno di un cavaliere » è assai diverso dai paesaggi non solamente nei quadri di P. Perugino e del Pinturicchio, ma eziandio da quelli di Raffaello nella sua epoca peruginesca. Le pieghe, per esempio quelle sull' omero della figura allegorica a destra del cavaliere addormentato, sono affatto conformi alle pieghe sull' omero della Margherita di Timoteo nel quadro a Milano. Anche l' ovale pieno e alquanto tondo del viso di questa figura femminile rassomiglia a quello della S. Margherita. Si osservi inoltre la mano larga e quasi quadrata del cavaliere che sogna, la quale pare che Timoteo l' abbia presa dal suo maestro Costa e che da lui l' abbia in seguito ereditata il giovine Raffaello. Si noti inoltre che più tardi, sotto l' influenza del Perugino e massime del Pinturicchio a Perugia, Raffaello modificò questa mano larga, facendola più stretta e dalle dita più lunghe, come vedesene evidente prova in due quadri, nel « Crocifisso » cioè presso Lord Dudley[1] e nell' « incoronazione di Maria » della galleria Vaticana. Codesti due quadri furono dipinti da Raffaello fra gli anni 1501 e 1503, e sotto l' influenza diretta del Perugino e del Pinturicchio. L' « incoronazione di Maria » potrebbe per avventura essere stata consegnata al committente come opera di mano del Perugino stesso, cui era stata allogata.[2] Ma quando, pochi anni dopo, nel 1504,

[1] In questo quadro del giovine Raffaello che è il *primo* segnato col suo nome, gli angeli in sul volare nella parte superiore sono stati tolti dal quadro che lo Spagna eseguì dal cartone del suo maestro Perugino per la chiesa di S. Francesco a Perugia (ora nel Vaticano); il S. Giovanni è tolto da un altro quadro, dipinto da P. Perugino per la chiesa di S. Chiara a Perugia nel 1495 e che ora si trova nel palazzo Pitti (n. 164).

[2] Il quadro fu ritenuto molto tempo anche a Perugia *per opera del Perugino.* Gli angeli nella parte superiore sono stati ispirati dagli angeli che suonano nel quadro di P. Perugino dell' anno 1500 (nell' Accademia fiorentina).

Raffaello ritrova se stesso, e si studia di svilupparsi a poco a poco dalle impressioni della scuola peruginesca, ecco riapparire nei suoi quadri la larga mano alla maniera di Timoteo; la carnagione pure vi ripiglia nuovamente un'intonazione più chiara e le ombre non sono più nere, ma diventano grige e simili a quelle nei quadri di Timoteo. Del che ci fornisce un esempio lo « sposalizio di Maria » dell'anno 1504, nella galleria di Brera a Milano, per quanto io sappia il *secondo* quadro di Raffaello, segnato col suo nome. La composizione di questo mirabile quadro appartiene, come si sa, al suo maestro P. Perugino, [1] ed è assai probabile che il giovine Raffaello, non certo per difetto di idee proprie, ma forse in obbedienza al desiderio del committente, o per rispetto verso il suo celebre maestro, si sia attenuto nella composizione al quadro di lui. Se osserviamo però l'armonia dei colori in questa incantevole pittura, non potremo negare che Raffaello si riavvicina qui quasi tanto al suo già maestro Timoteo quanto egli rimane in molti rispetti ancora fedele al suo secondo maestro, il Perugino. [2] Ma basta di ciò; temo

[1] Nel coro della chiesa del convento di S. Girolamo a Spello dicesi trovarsi uno « sposalizio di Maria » (pittura a fresco), di Fiorenzo di Lorenzo; non si dice però se fu dipinto prima o più tardi di quello di P. Perugino che ora è a Caen. (Vedi: Indice-Guida di Mariano Guardabassi).

[2] La forma della mano della giovine donna, che sta dietro di Maria, è, per esempio, tutta Timotesca, al contrario quella del giovine dietro di S. Giuseppe piuttosto Peruginesca; anche il fondo di paese, col bel tempio in mezzo, è della maniera del Perugino. Non riesce per me di piccola soddisfazione di aver trovato nel capitolo che il barone di Rumohr dedica, nelle sue « Ricerche », allo sviluppo del giovine Raffaello, un passo che dimostra che quel critico ingegnoso e indipendente era giunto circa alle medesime considerazioni che ho testè esposte io ai miei lettori. « Quando vediamo », dice il Rumohr, « che gli artisti, dal punto che avevano già raggiunto, *voltandosi indietro, ritrovano antiche impressioni che parevano dimenticate, le ravivano, le congiungono ai nuovi acquisti*, il nostro giudizio riman perplesso. La storia dello sviluppo di artisti,

quasi di aver stancato i miei giovani amici con tutte queste analisi alquanto pedantesche e troppo particolareggiate. Vogliano perdonarmelo, considerando che questa è per me una quistione che quasi quasi mi tocca il cuore. È mio convincimento che il suo primo tirocinio Raffaello non l'abbia fatto a Perugia, ma bensì a Urbino, e che fù quindi nella sua patria stessa ch'egli ricevette le prime e perciò più profonde impressioni dell'arte sua, prima da suo padre, poi dall'amabile Timoteo Viti. Sarebbe quindi mio ardentissimo desiderio di poter trasfondere questo convincimento in qualche giovine studioso d'arte, la cui mente sia ancora rimasta libera da ammuffiti pregiudizi. A me pare, che lo studio e l'esame dello sviluppo tecnico di quel perfetissimo rappresentante dell'arte italiana che è Raffaello, abbia ad essere un'argomento pieno di attrattive per un giovine appassionato di siffatti studi.

Vediamo ora prima di tutto, quali sono le opere giovanili di Raffaello citate dal suo celebre biografo, il Passavant:

1. Il divin Bambino che accarezza il piccolo Giovanni, nella sagrestia della chiesa di S. Pietro a Perugia. Codesto quadro, malconcio dal ritocco, appartiene, a mio avviso, non a Raffaello ma a P. Perugino. Si osservi specialmente la brutta forma del corpo non che quella della mano e dell'orecchio dei due putti; affatto diversa dalla mano e dall'orecchio tondo e grasso di Raffaello.[1]

anche celebri, è di rado conosciuta minutamente; anche quella di Raffaello non è che troppo sommariamente studiata, perchè se ne possano spiegare le diverse manifestazioni della sua gioventù. Ci è dunque forza di supporre, che egli dal momento della sua uscita dalla scuola paterna abbia vissuto e lavorato in un modo assai più indipendente di quello che si crede, ecc. » (III, 34).

[1] Uno studio che servì per questo quadro trovasi fra i disegni del Perugino nella raccolta degli Uffizi a Firenze. Philpot. 649.

2. Studi copiati da originali del suo maestro Pietro, nella collezione dei disegni dell' Accademia di Venezia. Tutti codesti disegni a penna sono, come ho già cercato di assodare, della mano di *Bernardino Pinturicchio* e non mica di Raffaello.

3. Il disegno nella collezione dell' Istituto Staedel a Francoforte, che rappresenta S. Martino a cavallo. Questo disegno certamente non è di Raffaello, e potrebbe essere attribuito a un altro scolaro del Perugino e del Pinturicchio, forse a *Eusebio da San Giorgio.* Il cavallo di S. Martino non è di quella razza di cavalli che Raffaello aveva scelto per modello. Si confronti, per esempio, il cranio di questo cavallo nel disegno a penna di Francoforte con le teste dei cavalli sui due disegni a penna nella collezione della galleria degli Uffizi a Firenze nei quali è ritratto S. Giorgio che combatte col drago, e non dubito che si converrà meco su questo punto. A tergo di quel foglio vi è un disegno a penna, copiato da un originale di P. Perugino. Se il Passavant in questo disegno confuse Eusebio da S. Giorgio con Raffaello, il dottore Ernesto Foerster, di Monaco, scrittore di belle arti assai noto in Germania, seguì non ha guari alla sua volta l'esempio del Passavant, provandosi di assegnare al giovine Raffaello l' « adorazione dei tre magi » nella galleria comunale di Perugia, *quadro infallibilmente di Eusebio da S. Giorgio,* al pari dell' altra « Adorazione de' tre magi, » che vedesi ivi nella chiesa di S. Pietro.

4. La « *risurrezione di Cristo,* » ora nella collezione vaticana. Anche i signori Cr. e Cav., calcando le orme del Passavant, attribuiscono codesto debole lavoro a Raffaello.[1] Il Passavant credette di aver riconosciuto

[1] Gli storici della pittura italiana trovano in codesto quadro perfino delle analogie con l'altro quadro « Cristo in sulla croce, » presso Lord Dudley, opera dipinta da Raffaello nel medesimo tempo incirca in cui

in alcuni disegni della raccolta di Oxford degli studi di Raffaello per le guardie che veggonsi in questo quadro, ma ritengo che egli si sia ingannato anche in ciò, giacchè quel disegno è del Perugino e non di Raffaello. Già, a proposito della predella, al n. 1185 della galleria di Monaco, ebbi occasione di dire la mia opinione su questo quadro, aggiudicandolo a Giovanni Spagna. Esso era prima nella chiesa di S. Francesco a Perugia e fu già citato dal Vasari come opera di Pietro Perugino (Ediz. Le Monnier, VI, 42). L'Orsini pure l'ascrisse allo stesso pittore. Nei tempi recenti però, quando esso fu collocato nella gran sala del Vaticano, alcuni critici vollero vedere nel viso di una delle guardie i lineamenti del Perugino, in quello della giovine guardia addormentata, quelli di Raffaello. Dacchè fu fatta codesta peregrina scoperta il quadro fu ribattezzato e dichiarato opera comune

egli eseguì l'« incoronazione di Maria ». Quest'ultimo quadro è collocato nella stessa sala del Vaticano, pochi passi distante dalla « risurrezione di Cristo ». Prego quindi i miei giovani amici di confrontare codesti due quadri fra loro e di dirmi poi se discernono nella « risurrezione di Cristo » la stessa lucentezza di colore, gli stessi occhi con la pupilla nera nera e col bianco lucido, le stesse ombre nerastre, la stessa forma di mano dalle dita lunghe, la stessa espressione animata nelle teste, che come tratti caratteristici di Raffaello non saranno, certo, sfuggiti loro, guardando l'« Incoronazione di Maria ».

Ciò che per avventura potrebbe aver condotto i signori Cr. e Cav. in questo loro giudizio sono probabilmente i due angeli volanti, che trovansi identici tanto nella « risurrezione di Cristo » quanto nel « Cristo in sulla croce ». Ma ciò non proverebbe altro se non che Raffaello prese dal suo maestro per la parte superiore del suo quadro « Cristo in sulla croce » i due angeli, come per la parte inferiore egli prese pure dal Perugino il S. Giovanni e la Madonna. Il Giovanni egli lo tolse dalla « deposizione » dipinta nel 1495 (palazzo Pitti); la Madonna, dal disegno del Perugino per la sua grande pittura murale nel convento di monache di S. Maria de' Pazzi a Firenze. In quei tempi l'originalità era intesa diversamente che non la s'intende oggidì, ed era quasi d'uso che gli scolari e assistenti si servissero dei cartoni o dei disegni del maestro per i loro propri quadri.

al Perugino e a Raffaello. Laonde il Passavant credette di vedere in codesta pittura una prova commovente della sincera amicizia che univa il maestro all' allievo. E siccome una siffatta interpretazione non solo è amabile ma direi quasi sentimentale, essa non poteva non andare a genio al pubblico artistico moderno, e particolarmente alle signore. Per parte mia, pur troppo, non arrivo a discernere in codesta pittura nè i colori nè le forme nè qualsiasi lineamento che mi rammenti l'Urbinate; a me pare, al contrario, di scorgervi distintamente la mano di *Giovanni Spagna,* scolaro e aiuto del Perugino, cui il maestro avrà probabilmente affidata l' esecuzione del quadro.[1]

5. Anche nel magnifico « Trittico », che il Perugino dipinse per la Certosa di Pavia e che è ora nella galleria nazionale di Londra, non solo il Passavant,[2] ma prima di lui già il barone di Rumohr, vollero riconoscere la mano del giovine Raffaello. Se non che il Perugino condusse probabilmente questo quadro, una delle opere sue più perfette, negli ultimi anni del XV secolo, quando cioè Raffaello trattenevasi forse ancora a Urbino.

Di tutti codesti cinque quadri, citati dal Passavant per opere giovanili di Raffaello, non posso dunque aggiudicargliene alcuno, nè dubito che chiunque è in grado di avere un opinione propria sarà del mio avviso.

6. Una *Madonnina,* prima presso la contessa Al-

[1] Anche questo quadro, come più tardi l' « incoronazione di Maria » di Raffaello sarà stato dalla bottega del Perugino consegnato al committente come opera del maestro, e perciò il Vasari, secondo che gli venne riferito, l' ascrisse a P. Perugino.

[2] II, 4. Il disegno dell' angelo che guida Tobia in questo quadro si trova, come fù già notato, nella raccolta di Oxford. « Ce dessin, » dice il Passavant, « qui passa de la succession de Lawrence dans la collection d' Oxford, peut etre considéré, à *juste titre*, comme un ouvrage de la jeunesse de Raphael. » Altro disegno coll' Angelo e Tobiolo trovasi nel Museo Brittanico, dove a ragione è attribuito a P. Perugino.

fani di Perugia, ora (?) in una casa privata di Terni. Nel parer mio codesto quadretto va bensì aggiudicato ad uno scolaro del Perugino, ma certamente non a Raffaello.

7. I due disegni acquarellati per la pittura a fresco nella « Libreria » di Siena, l'uno nella galleria degli Uffizi a Firenze, l'altro in casa Baldeschi a Perugia; i quali disegni appartengono, nel parer mio e di altri scrittori d'arte, evidentemente al Pinturicchio.

8. Il disegno con le due grazie nella raccolta di Venezia; è secondo me pure del Pinturicchio.

9. *Cristo in sulla croce,* ora presso Lord Dudley in Londra; (dipinto nel 1501-2.)

10. La *Madonna* (n. 145) nella galleria di Berlino, il cui disegno a penna è nell'« Albertina » a Vienna (circa dell'anno 1501-1502.)

11. L'altra *Madonna* (n. 141) nella galleria di Berlino (circa dell'anno 1503.)

12. L'*incoronazione di Maria*, nella Pinacoteca del Vaticano (dell'anno 1501-3.)

13. La *Madonnina*, dipinta per la famiglia Staffa di Perugia, oggi nel palazzo imperiale di Pietroburgo; (circa dell'anno 1503.)

14. Il « *sogno d'un cavaliere* » nella galleria nazionale di Londra; (circa dell'anno 1499-1500.)

15. Lo « sposalizio di Maria » a Milano; (dell'anno 1504.).

16. La « Madonna del granduca » a Firenze; (dell'anno 1504-5.)

Dopo di aver enumerato scrupolosamente i quadri assegnati al pittore Timoteo Viti dai Raffaellisti e dai più noti storici dell'arte, e dopo di aver ricordato ai miei lettori lo sviluppo artistico di Raffaello, come ce lo rappresenta il Passavant, mi sia lecito ora di rifare lo stesso cammino secondo il concetto mio. In questo esame mi

converrà, pur troppo, ripetere molte delle cose già dette, se non che a me pare che il soggetto meriti che non si risparmi nè fatica nè tempo per chiarirlo quanto più completamente ci è possibile di farlo.

A mio giudizio dunque le opere dei primi tempi di Raffaello, attribuitegli dai Raffaellisti, non possono aver una data anteriore all' anno 1500, essendo che perfino lo stendardo, (ora tutto sciupato), con la Trinità da un lato e con la creazione di Eva dall' altro, in Città di Castello, e che generalmente (benchè a torto) si attribuisce a Raffaello, è concepito e dipinto affatto nella maniera del Perugino. Non possiamo però supporre che un giovine, dotato di così alto e precoce ingegno come Raffaello, all' età di quindici o sedici anni non fosse già perfettamente padrone del meccanismo dell' arte sua; e tale giudizio nostro può venire confortato dallo studio delle sue opere dei primi anni del XVI secolo. Mantengo perciò fermo la mia opinione che il giovine Raffaello non sia venuto a Perugia prima della fine del 1499, e che sia entrato nello studio di P. Perugino, non da allievo, ma da assistente.

Comincerò dall' annoverare per ordine cronologico le opere a me note di Timoteo, per poi fare la stessa rivista dei quadri che mi paiono appartenere ai primi tempi di Raffaello.

Opere di Timoteo Viti.

1. La Madonna in trono coi SS. Crescenzio e Vitale (Galleria di Brera.)

2. S. Margherita (Milano) presso il Senatore Morelli.

3. Disegno nella raccolta di Oxford, rappresentante una donna con un ramo di palma nella sinistra.

4. S. Apollonia nel museo comunale di Urbino; quadro sgraziatamente assai guasto.

5. Mezza figura di S. Sebastiano, nel museo comunale di Urbino.

Orfèo, (preso da uno dei piatti del Museo Corrèr)

6. I piatti di maiolica con rappresentazioni prese dalle metamorfosi di Ovidio, nel museo Correr a Venezia e nel museo di Bologna. (?)

7. L'annunziazione coi SS. Sebastiano e Giovan Battista quadro che ricorda ancora molto il Francia; nella galleria di Brera a Milano.

In tutte queste opere dei primi tempi di Timoteo Viti (circa dall'anno 1496 fino al 1504) il giovine Raffaello non potè di certo aver esercitato la benchè minima influenza; prima, perchè non un sol tratto in esse ricorda Pietro Perugino, ma moltissime cose ricordano invece Lorenzo Costa e il Francia; e dall'altra parte, perchè, i quadri dei tempi giovanili di Rafiaello, come il « Crocifisso » presso Lord Dudley, e l'« incoronazione di Maria nel Vaticano (circa degli anni 1501-1503) hanno un aspetto affatto peruginesco.

8. La tavola per il vescovo Arrivabene, dipinta da Timoteo nel 1504 (ora nella sagrestia del duomo di Urbino). Nella parte superiore di codesta pregevole opera si vedono i SS. vescovi Tommaso da Villanova e Martino; il primo vi è rappresentato col crocifisso nella sinistra stesa, l'altro in atto di benedire; la parte inferiore contiene i ritratti del vescovo Arrivabene e del duca Guidobaldo di Montefeltro, ambedue inginocchiati; nel fondo paesaggio con la città di Mantova.

9. Un busto di giovine, preso di profilo nella galleria comunale di Brescia, colà attribuito a Cesare da Sesto.

10. « S. Maddalena » nella Pinacoteca di Bologna (1508-1509).

11. Il « Noli me tangere » in Cagli del 1518 (?)

12. La grande tavola con la figura di S. Maria Maddalena, circondata da angeli (al Terzo altare del Duomo di Gubbio.) È opera della tarda età del maestro.

13. Il disegno di donna genuflessa, al Louvre.

Ai soprallegati quadri, i quali, almeno tutti insieme e ciascuno in particolare, mi sembrano appartenere certamente a Timoteo, ne avrei volentieri aggiunti parecchi

altri, se fossi stato più sicuro del fatto mio. Così mi rammento, per allegarne qui un' esempio solo, di aver veduto, anni fa, nella stessa sagrestia del duomo d'Urbino, accanto al quadro dell' Arrivabene, una così detta « Natività di Cristo, » la quale, ancora che ivi sia attribuita a Giovanni Santi, mi fece del tutto l' impressione di essere opera di Timoteo, dei suoi tempi più inoltrati, cioè quando il suo compatriotta Girolamo Genga, assai favorito dal duca, esercitava molta influenza sopra di lui.

Come vedono i miei lettori, la somma delle opere del Viti, che m' è dato presentar loro, è molto scarsa. Ma quanti altri quadri di questo maestro grazioso e amabile saranno, come fu già detto, sparsi nel mondo, probabilmente sotto altri nomi!

Ed eccoci ora giunti alle opere dei primi tempi di Raffaello, che chiamerei volentieri il suo periodo di Urbino (1495-1500). Secondo me esso comprende presso a poco le opere seguenti:

1. Il « sogno di un cavaliere. » Questo quadretto graziosissimo che, simile al bottone della rosa, annunzia la vicina primavera, (circa intorno al 1498-1500) venne dalla galleria Borghese a Londra, dove fu acquistato più tardi da quella Galleria nazionale.

2. Il cartoncino del sopracennato quadro trovasi pure nelle Galleria nazionale. È eseguito a penna con grande diligenza e con scrupolosa delicatezza, e direi quasi un po' timidamente; pare a me che esso ricordi Timoteo tanto nella disposizione del paesaggio, *affatto diversa da quella del Perugino,* nelle pieghe (per esempio quelle sul braccio destro della figura femminile a destra del cavaliere) nella veste corta, che arriva appena fino al malleolo, nel panno d' intorno alla testa (del tutto come soleva acconciarlo Timoteo), quanto pure nella mano alquanto larga e piatta del cavaliere, non che nell' ovale del viso

della figura allegorica con la spada nella destra. (Vedine la riproduzione).

Il sogno di un cavaliere
disegno a penna (Galleria Naz. in Londra)

Non posso poi avere il minimo dubbio che chiunque è famigliare con siffatti studi non voglia scorgere meco in questo alquanto ingenuo disegno la mano di un giovinetto di grande ingegno senza dubbio, ma sempre di un giovinetto.

3. Il disegno a penna di una testa femminile, busto; probabilmente uno studio per una Madonna (n. 2797 del catalogo di Philpot.) Questo squisitissimo disegno di *spiccato carattere Timotesco* sarà forse stato eseguito da Raffaello poco prima della sua partenza da Urbino, e portato seco a Perugia; giacchè più tardi egli vi aggiunse un' altra testa femminile, nella quale pare a me di vedere già un maneggiare della penna più spedito.[1] Quest' ultima testa femminile vi sarà forse stata disegnata nello stesso tempo che egli fece il disegno che unitamente agli studi per Madonne trovasi nella raccolta della galleria degli Uffizi, e che nel catalogo di Phipolt porta il numero 1096 (1503-1504.)

4. Il ritratto di giovane, girato di terza, disegnato a matita nera e rialzato a gesso. (Raccolta di Oxford, Braun N. 13.) Tanto il tratteggiare come il modellato dell' occhiaia rammentano la maniera di Timoteo.

5. Schizzo a penna di una Madonna col Putto sul ginocchio destro, fondo di paese. (Raccolta di Oxford, Braun, N. 10.) L' ovale del viso della Madonna ancora affatto Timotesco e così pure il paese con quel suo ponte di legno, tal quale lo vediamo in vari paesi nei quadri di Timoteo.

Seguono ora le opere di Raffaello della sua epoca *peruginesca:*

6. Il *ritratto del Pinturicchio* nella galleria Borghese a Roma, ivi attribuito all' Holbein.[2] Questo quadro, pur troppo, un po' sciupato, venne col « sogno di un

[1] Quest' ultima asserzione non è naturalmente che una congettura, e perciò potrebbe benissimo essere un' illusione.

[2] Vedi il mio opuscolo sulla galleria Borghese nella « Rivista di Belle Arti » del de Lützow, dove lo indicai come il ritratto di P. Perugino; più tardi ebbi a persuadermi che codesta faccia rassomiglia maggiormente ai ritratti del Pinturicchio che non a quelli del Perugino.

cavaliere » e con le « tre grazie » (ora presso Lord Dudley) da Urbino a Roma.

7. « *Cristo in sulla croce* » presso Lord Dudley a Londra, dipinto nel 1501-2. D'indole dolce e impressionabile qual' era Raffaello, egli dimentica presto il suo maestro Timoteo e cerca, come vediamo in questo quadro, di imitare quant' era in lui la maniera del nuovo suo maestro. Abbiamo di già fatto osservare che Raffaello per questo quadro tolse dal maestro Pietro tanto i due angeli in sul volare che raccolgono in calici il sangue di Cristo, quanto anche il Cristo e le altre figure. Il dipinto è molto oscurato, e nelle ombre lo si direbbe quasi fuliginoso. La forma della mano vi è modificata su quella del Pinturicchio, cioè il metacarpo è più stretto e le dita sono più lunghe che nella mano del cavaliere che sogna; l' orecchio di S. Girolamo è grasso e tondo, quale Raffaello usò sempre farlo da questo tempo fino ai suoi ultimi giorni; il fondo di paese è già del tutto peruginesco: una valle cioè con un fiume in mezzo e dai due lati colline; inoltre vi troviamo, per esempio sulla coscia di S. Girolamo, già quelle lunghe pieghe obblique particolari al Perugino e al Pinturicchio. Insomma, in questo quadro di Raffaello non havvi quasi più traccia che rammenti Timoteo. Nonpertanto lo spirito nobile, fine e profondo del giovine artista rifulge già così chiaro e splendido in queste figure, che, davanti ad esse, appena ci ricordiamo di Pietro Perugino o del Pinturicchio.

9. L' « *incoronazione di Maria* » nel Vaticano. Come nel precedente anche in questo quadro le ombre sono nerastre. La forma della mano e il fondo di paese ricordano pure la scuola di Perugia, nè punto nè poco la maniera di Timoteo. Alcuni degli angeli in questo quadro sono inspirati da quegli angeli del Perugino, che egli mise nel suo bel quadro, che dipinse nell' anno 1500 per i monaci di Vallombrosa, e che ora ha trovato il

suo posto nell' Accademia di Firenze. Esso rappresenta la « glorificazione della B. Vergine » ed è fotografato dall' Alinari.

Questo quadro di Raffaello, terminato nell' agosto dell' anno 1502, fu considerato molti anni per opera del Perugino stesso, probabilmente perchè allogato a lui, e consegnato poi ai committenti come opera del maestro e non dell' assistente. [1]

10. Maria col Bambino e i S. S. Geronimo e Francesco; nella galleria di Berlino (n. 145). La composizione di questo quadro Raffaello la tolse da uno squisito disegno a penna del Pintoricchio posseduto ora dall' Albertina a Vienna. Non ignoro che quel disegno, condotto con gran diligenza, è tenuto dai più illustri critici, non escluso il Passavant, per opera di Pietro Perugino, anzi da alcuni di Raffaello, alla qual' ultima opinione fa buon viso anche l' autore del catalogo della galleria di Berlino; se non che, per quanto mi dolga di contraddire a tutti codesti critici, non mi è possibile di essere del loro parere. Nel disegno a penna dell' Albertina la forma della mano, tanto della Madonna quanto particolarmente di S. Geronimo, [2] come pure la forma dell' orecchio di S. Francesco, non è nè Raffaellesca, nè della maniera del Perugino, ma è affatto quella propria al Pinturicchio. E così pure il tipo del divin Bambino è precisamente quello stesso che s' incontra spesso nelle Madonne del

[1] La splendida predella di questo quadro si trova parimente nel Vaticano, sfortunatamente molto ritoccata. Essa si compone di tre parti: il messaggio celeste, la presentazione di Cristo al tempio e l' adorazione dei pastori. Il disegno a penna per il « messaggio » è nella raccolta del Louvre, quello per la « presentazione al tempio » nella raccolta di Oxford.

[2] Un bel disegno di Raffaello della testa di questo S. Girolamo trovasi nella raccolta di Lille. Pregherei quindi i miei avversari a voler confrontarla colla testa del Santo nel disegno dell' Albertina.

Pinturicchio, per esempio nella sua bella tavola che ornava un giorno l'altare maggiore della chiesa di S. Anna a Perugia, e che poi fu collocata nella galleria comunale. Cotesto quadro fu condotto dal Pinturicchio nel 1495.[1] Anche quella larga aureola d'oro, in forma di piatto e con la croce dentro, sulla testa del bambino Gesù noi non la troviamo, per quanto mi ricordi, che solo nei quadri del Pinturicchio, nè mai in quelli del Perugino e del giovine Raffaello. Mi si permetta di aggiungere un'altra osservazione ed è che la penna appuntata e fine, onde il maestro si servì per questo disegno, è quella stessa con la quale eseguì la maggior parte dei suoi disegni nell'Accademia veneta. Nei disegni a penna del Perugino, per lo contrario, le linee s'incrocicchiano più larghe e più dense, le ombre sono perciò condotte con maggior vigore ed appaiono più nere. Oltre a ciò non mi rammento d'aver mai veduto quadri di Madonne di Pietro in cui il divin Bambino stia seduto, come nel disegno dell'Albertina, sopra un cuscino sui ginocchi della madre; mentre così soleva spessissimo ritrarlo il Pinturicchio. Ma tutte queste mie considerazioni non sono che parole, e se è vero che a parole si può benissimo contendere e leticare, e lo sanno gli avvocati, egli è altresì vero, che con le sole arole rare volte si riesce a convincere. Affinchè dunque i miei giovani amici abbiano in questa controversia a formarsi un'opinione propria, mi si permetterà d'indicare loro alcune fotografie di disegni a penna dell'uno e dell'altro maestro, perchè li confrontino fra loro, e imparino così a distinguere la maniera dell'uno da quella dell'altro maestro.

11. « Maria col Bambino, » nella galleria di Berlino

[1] Anche il barone di Rumohr fa menzione e con molti elogi di questo pregevolissimo quadro (II, 331).

(n. 141): Maria legge in un libro che ha nella destra; con la sinistra sorregge il piede destro del Bambino che le sta in grembo. Il Bambino tiene un cardellino nella sinistra. Le ombre sono nerastre come nei tre quadri menzionati di sopra. La forma delle mani e il fondo di paese sono perugineschi; le dita però non più così lunghe come nei quadri 8 e 9, il pollice, tanto nella forma quanto nella mossa, affatto quello del Perugino. Anche le forme del Bambino nudo ricordano i putti di Pietro. Se Raffaello fosse rimasto alcuni anni di più nello studio e sotto l'influenza diretta del Perugino, egli avrebbe talmente fatta sua la maniera del maestro che avrebbe poi durato gran fatica a liberarsene.

a. *Pinturicchio.*

Scelgo a bello studio alcuni dei migliori disegni a penna di questo maestro dalla nota collezione nell'Accademia veneta; perchè, laddove essi, come si ritiene generalmente dal tempo del Bossi a questa parte, appartenessero a Raffaello, anche il disegno a penna dell'Albertina (per il quadro di Berlino) dovrebbe indubbiamente essere attribuito all'Urbinate e non più al Perugino; mentre che se, come ne sono convinto, i disegni di Venezia sono del Pinturicchio, anche il disegno dell'Albertina deve di necessità provenire da questo maestro.

1. Una figura femminile inginocchiata, con la testa leggermente inchinata e con le mani giunte. Fotografata dal Perini, n. 7. In essa riconosco il disegno che servì al Pinturicchio per la sua « Madonna » nel « presepio con S. Geronimo » nella sua bella tavola dipinta intorno al 1484 nella prima cappella a destra della chiesa di S. Maria del Popolo a Roma non che a varie altre sue « Madonne. »

2. Due figure maschili, vedute di dietro, studio di

panneggiamento. Perini in Venezia, n. 21, del Pinturicchio sopra uno schizzo del Perugino.

3. Due delle tre Grazie dell'antico gruppo in marmo, un giorno nella libreria, ora conservato in una stanza dell'Opera del Duomo di Siena. N. 59 Perini, nel catalogo del Selvatico quadro XXVI, 18: « bastevole intelligenza dell'antico, ma poca correzione. »

4. Due figure femminili, di cui l'una ha un cornucopia nella destra; disegno a penna della raccolta degli Uffizi, ivi a ragione attribuito al *Pinturicchio* (Philpot, 740).

Questi quattro disegni sono evidentemente tutti della stessa mano.

b. *P. Perugino.*

1. Un frate che sta leggendo, figura intera. Disegno a penna nella raccolta della Galleria degli Uffizi a Firenze. Fotografato da Philpot (n. 628).

2. La figura in piedi di Socrate (nel Cambio a Perugia), disegno a penna eseguito diligentemente; Galleria degli Uffizi (n. 543 del catalogo di Braun).

3. Due figure maschili in piedi, delle quali l'una tende, l'altra tira l'arco. Probabilmente uno studio per la sua pittura a fresco « il martirio di S. Sebastiano » nella chiesa di Panicale, vicino a Perugia. Questo disegno a penna appartiene ora alla collezione del duca di Aumale. Fotografato da Braun, n. 100).

4. Disegno a penna, studi di putti in diverse positure. Nella collezione della galleria degli Uffizi, nel catalogo di Philpot n. 649.

Se risulta dunque vero, come non posso dubitare, che il giovine Raffaello, nell'età di circa diciannove o vent'anni, ha effettivamente dipinto il quadretto della galleria di Berlino, servendosi del disegno a penna del Pin-

turicchio nell' Albertina, noi saremmo condotti involontariamente alla supposizione, che Raffaello, durante il suo soggiorno a Perugia, sia stato in relazioni amichevoli e strettissime anche col Pinturicchio. E stante queste attinenze tra il decemviro Pinturicchio, dell' età di circa cinquant' anni, e Raffaello, di vent' anni, parmi venga da sè la supposizione che il giovine Urbinate, spinto dal vivo desiderio d' imparare, abbia visitato spesso eziandio la bottega del celebre Pinturicchio e abbia quindi tolto e imparato molte cose anche da questo maestro. E quel noto disegno nella raccolta di Oxford,[1] che rappresenta quattro giovani in piedi, dei quali tre stanno appoggiati ad una alabarda, ci fornisce, se male non m' appongo, la miglior prova dell' esattezza di questa ipotesi. In codesto disegno noi vediamo ritratto lo stesso giovine in diversi atteggiamenti. Si tratta dunque qui di uno studio dal vero, o d' un' Accademia come dicesi oggidì, e non già di una *composizione*. Ora, il Pinturicchio ha pur' egli fatto questi studi nello stesso tempo e dallo stesso modello, il che mi pare il più probabile, o si è egli servito di questo studio di Raffaello per una delle sue pitture murali nella libreria di Siena, come vogliono i critici d' arte?

Non v' ha dubbio che il Pinturicchio, in una delle sue pitture a fresco a Siena, ha messo tre di questi quattro garzoni nel mezzo del quadro; s' intende però, con certe modificazioni. Nel disegno di Raffaello, per esempio, il giovine guerriero con l' alabarda, che vedesi quasi di profilo e che guarda a sinistra, ha nel fresco volta la testa a destra. L' altro garzone, che fa da capitano e che ha un berretto rosso, nel dipinto a fresco fa vedere intero il suo piede sinistro poggiato sulla punta, mentre che esso

[1] N. 14 nel catalogo dei disegni di Raffaello del signor I. C. Robinson.

è disegnato tutto diversamente sul foglio di Raffaello; nel dipinto del Pinturicchio egli tiene pure il braccio destro steso e ha inoltre un bastone in mano; particolari questi, i quali sono ritratti diversamente nel disegno di Raffaello. La figura di mezzo nello studio dal vero di Raffaello manca nella pittura a fresco. Oltre a ciò pare a me che nel gruppo del quadro del Pinturicchio vi sia assai più vita che non nel disegno di Raffaello.

Dietro tutte queste considerazioni non dovrà sembrare troppo ardita la congettura che il giovine Raffaello abbia disegnato, nello studio del Pinturicchio a Perugia, e probabilmente insieme col suo amico e maestro, la stessa figura dal vero in diversi atteggiamenti, e ciò solo per propria istruzione. E, valga il vero, non sarebbe quasi ridicolo il supporre che un maestro, incanutito nella sua arte e già pittore della corte di papa Alessandro VI, abbia sentito il bisogno di rivolgersi ad un giovine di vent'anni per la composizione di un gruppo secondario nella sua grand'opera nel duomo di Siena?

Il Vasari, che, come ebbe a notare già il barone di Rumohr, non parlava troppo favorevolmente del Pinturicchio, accolse ciecamente per moneta corrente codesta favola dell'aiuto di Raffaello, inventata probabilmente dall'amor proprio municipale de' Senesi, e la propalò col suo libro per tutto il mondo. [1]

[1] Vedi a questo proposito il commento dell'editore fiorentino del Vasari (Ediz. Le Monnier V, 287). Nel contratto ivi riferito tra le le altre cose si dice: « Item sia tenuto fare tutti li disegni delle istorie di sua mano, in cartoni et in muro, fare le teste di sua mano tutte in fresco, et in seccho ritocchare et finire infino alla perfectione, ecc.

Non so capire, come il Rumohr potesse scorgere in quelle pitture a fresco di Siena tante mani diverse. Egli dice (III, 45): « È evidente che molti assistenti hanno dato mano nella Libreria; nella incoronazione di Enea Silvio, acclamato poeta, si vede ad evidenza la mano, lo spirito ed il gusto del *Sodoma (!!)*. In altre parti si rivela il Pac-

A parer mio dunque, le cinque o sei opere menzionate di sopra, oltre a molti disegni, che qui sarebbe troppo lungo annoverare, furono eseguiti da Raffaello durante i tre primi anni del suo soggiorno a Perugia, e sotto l' influenza diretta sia di P. Perugino sia del Pinturicchio, cioè tra gli anni 1500 e 1503. Nell' autunno del 1502 Pietro si recò a Firenze e passò la maggior parte degli anni seguenti dal 1503 e 1505 parte qui, parte in Città della Pieve, sua patria.

Dopo la partenza da Perugia del Perugino,[1] pare che Raffaello sia venuto stringendo delle relazioni anco più

chiarotto. Quanto v' ha di meno importante di queste esecuzioni è da attribuirsi ad altri assistenti meno esperti; *ma la mano di Raffaello non si rivela in nessuna parte*, nemmeno nelle due pitture, che *certamente* sono state eseguite secondo i suoi abbozzi. » (Ed anche questo punto non può essere accettato senza discussione).

[Se nell' uno o nell' altro di quei dipinti a fresco vi si voglia distinguere la mano di un qualche assistente, potrebbe essere, secondo me, quella di *Matteo Balduzzi* in alcuni paesaggi, e quella di *Eusebio da S. Giorgio* in varie figure della volta.]

I signori Cr. e Cav. però sono di un altro parere, e dicono (III. 281): « We have no doubt that he is correlly describet by Vasari as having engaged many of the apprentices aud workmen in the shool of Perugino. We shall find that amongst these *yonny Raphael was probably included,* » e pagina 287: « *and the ressemblance of style between those of young Sanzio now at Venice* (Disegni) and others which repeat scenes depicted in the *Piccolomini* library strengthens the belief that he did so. »

[1] Oggi nessun critico *serio* ammette più il viaggio di Raffaello a Siena per darvi aiuto al Pinturicchio nell' esecuzione delle sue pitture a fresco nella libreria del duomo. Codesta fiaba, che ha fatto il giro del mondo, non è probabilmente altro che un' invenzione del patriotismo locale sienese. E, in fatto, può egli in quei freschi della Libreria notarsi una linea che superi la capacità artistica del Pinturicchio? Al contrario, a me pare che in essi spicchino forse più che altrove i difetti del maestro, tanto nella composizione, quanto nel disegno. E anco il Passavant concede senz' altro che Raffaello non abbia preso parte diretta in queste pittture a fresco, allegando in *prova* la « storia di Siena » di Sigismondo Tizio, nella quale non vi è parola che possa interpretarsi in favore di una cooperazione di Raffaello a queste pitture. Ma siccome d'altra parte il disegno a penna del gruppo delle Grazie in marmo,

intime col Pinturicchio, del che, p. e. ci fan fede la « Madonna » fra i due santi (Galleria di Berlino) eseguita sopra un disegno del Pinturicchio, che è nella raccolta Albertina a Vienna, non che due disegni a penna di Madonne col putto della raccolta dell' Istituto Staedel a Francoforte.

A quell' epoca parmi possa appartenere pure il piccolo « Salvator Mundi » della Galleria comunale di Brescia.

Nel principio dell' anno seguente, cioè del 1504, Raffaello condusse a termine il mirabile quadro lo « sposalizio di Maria » per la chiesa di S. Francesco in Città di Castello (Galleria di Brera). È da notare che in questo quadro, la cui composizione, come è noto, s' appartiene al Perugino, Raffaello torna in parte alla sua prima forma Timotesca della mano; nè più si scorgono qui neppure le ombre fuliginose e le pupille nerissime dei suoi quadri anteriori, e anco la carnagione vi ha ripreso delle tinte più chiare, che ricordano maggiormente quelle dei quadri di Timoteo che quelli del Perugino.

Nella primavera del 1504 Raffaello visitò la sua città natale di Urbino, dopo un' assenza di quasi quattro anni. È probabile che nei pochi mesi che vi si fermò egli abbia dipinto per il duca Guidobaldo i quadri citati dal Passavant, [1] e che gli abbia forse eseguiti nello studio del suo amico e già maestro Timoteo Viti.

che si trovò in quella libreria, fu riconosciuto generalmente per disegno di Raffaello (questo disegno fa parte della serie dei così detti disegni di Raffaello nell' Accademia veneta), così il Passavant non potè a meno di concludere che il giovine Raffaello vuol' essersi trattenuto un buon pezzo a Siena (I, 60). Se non che, come abbiamo già veduto, il disegno con le due Grazie non è di Raffaello ma sibbene del Pinturicchio; cosa però che non esclude la possibilità che Raffaello, forse alla fine dell' anno 1503 o nel principio del 1504, abbia realmente fatto una breve visita al suo amico e maestro Pinturicchio a Siena.

[1] Essi sono il S. Giorgio e il S. Michele (ambedue nella Galleria del Louvre). Quest' ultimo quadretto parmi però anteriore al S. Giorgio. —

Verso la metà di Ottobre dell' istess' anno 1504 Raffaello venne, a quanto pare, per la prima volta a Firenze. Non v' ha dubbio, che le opere di Leonardo da Vinci e di Michelangelo che vi si presentarono a' suoi occhi, abbiano fatto la più profonda e durevole impressione nel giovine Urbinate. Quanto egli si sentisse attratto, specialmente dall' indole dolcissima di Leonardo, noi lo vediamo non solamente in parecchi disegni di questa prim' epoca fiorentina, [1] ma lo vediamo eziandio con uguale evidenza nel ritratto di *Maddalena Doni;* ritratto che involontariamente ricorda quello di Mona Lisa del Giocondo di Leonardo. [2]

Oltre ai ritratti dei coniugi Doni (nel palazzo Pitti) appartengono, credo, a quest' epoca: la *Madonna di Casa Tempi* (nella Galleria di Monaco), la così detta *Madonna del Granduca* (nel palazzo Pitti) e la *Madonna di Lord Cowper* a Panshanger, vicino a Londra, forse la più cara di *tutte le Madonne di Raffaello.* E se nelle prime due delle menzionate Madonne Raffaello ri-

[1] Citerò prima di tutto il foglio con lo schizzo abbozzato leggermente dal celebre cartone di Leonardo, « combattimento di cavalieri per la bandiera »; sullo stesso foglio vediamo inoltre: la testa di profilo di un vecchio e una testa di cavallo, tutt' e tre copie da Leonardo; ivi parimente anche lo studio di una testa maschile, onde Raffaello si servì nell' anno seguente per il suo S. Placido nella pittura murale di S. Severo a Perugia. Questo interessantissimo foglio si trova nella raccolta di Oxford (n. 15 del catalogo di Braun). Un secondo disegno a penna dal cartone di Leonardo è posseduto dalla collezione di Dresda, (n. 79 nel catalogo di Braun). Un terzo disegno a penna di questo tempo circa è la copia del « David » di Michelangelo Raffaello ritrasse il celebre colosso dalla parte posteriore; quest' ultimo disegno si trova nel Museo britannico (n. 79 del catalogo di Braun).

[2] Il disegno a penna per questo ritratto è nella raccolta del Louvre; numero 329 del catalogo Reiset, e numero 255 del catalogo Braun. La forma della mano è assai caratteristica per Raffaello; il tratto di penna semplice, fermo e sicuro.

corda più Timoteo che il Perugino,[1] a me pare che nel terzo di cotesti quadri il giovine artista si rivela già in tutta la sua indipendenza. E invero dalla Madonna di Panshanger esale già il profumo inebbriante dell' anima sua divina in tutta la sua pienezza. Nella Madonna della Galleria di Berlino (n. 145) Raffaello, attenendosi al disegno del Pinturicchio, mantiene ancora la disposizione portata dalla scuola sienese a Perugia, di due Santi cioè ai lati della Madonna, esattamente come lo vediamo nella maggior parte dei quadri di Madonne di un Tiberio d' Assisi, di uno Spagna, del Pinturicchio e di altri. Dall' altra parte ci accade osservare che Raffaello, dopo il primo soggiorno a Firenze, dà maggior importanza al paesaggio, come ornamento delle sue Madonne. In tutte le Madonne di Raffaello, la cui origine cade negli anni 1505 1506, e 1507, come per esempio in quella al numero 147 della Galleria di Berlino, nella « Madonna del prato » della Galleria del Belvedere a Vienna, nella Madonna del Cardellino della Tribuna a Firenze, ecc. noi vediamo la Vergine col divin Bambino e il piccolo Giovanni collocati in un ridente paese. Più tardi Raffaello circonda qualche volta la Madonna anche di membri della Sacra Famiglia, come Giuseppe, Elisabetta, Anna. E questo è quel momento storico dell' arte italiana, in cui essa *esce dalla chiesa e cerca l' aria aperta: La Madonna si presenta sotto forme umane e diviene tenera madre.*

Il primo soggiorno di Raffaello a Firenze durò forse

[1] Tanto nella « Madonna de' Tempi » quanto in quella del Granduca il carattere mistico e languente del Perugino è affatto scomparso; l' incarnato è più chiaro e più rassomigliante a quello di Timoteo. Per la verità e naturalezza e elegantezza del concetto e per la profondità del sentimento, Raffaello supera già di molto, senza dubbio, nell' uno come nell' altro quadro i suoi antichi maestri.

fino al Settembre dell'anno 1505 all'incirca. Egli si restituì poscia nuovamente a Perugia, dove pare abbia passato circa nove mesi, prima di far ritorno a Firenze. In questo tempo potrebbero porsi le opere seguenti: La pittura a fresco in S. Severo a Perugia; la Madonna del prato (a Vienna); la così detta Madonna degli Ansidei (a Blenheim); la Madonna del duca di Terranova (n. 147ª), a Berlino.

Passiamo ora, come è di nostro dovere, a considerare la così detta Madonna del duca di Terranova (n. 147ª) in questa Galleria.

Se nelle Madonne di casa Tempi, del Granduca e nei ritratti degli sposi Doni ci è accaduto di notare una specie di ritorno alla maniera di Timoteo, nella Madonna del Prato e più ancora in questa Madonna del duca di Terranova vediamo all'incontro risvegliate in Raffaello insieme colle fiorentine anche le impressioni del Perugino; cosa che, a mia grande soddisfazione, fù pure osservata dal signor dottor Giulio Meyer. In questo quadro il puttino a destra della Vergine ricorda assai il maestro Pietro, e la forma tonda del quadro pare che indichi una commissione fiorentina. Da quanto si è detto potrebbe dedursi, a parer mio, che questa bell'opera sia stata fatta nell'autunno del 1505, e probabilmente prima della Madonna del prato. Anche per questo quadro Raffaello si servì di un disegno del suo maestro Perugino. Se male non m'appongo, Raffaello fece probabilmente prima la copia, modificata a modo suo, del disegno a penna di Pietro Perugino, ora in Berlino, la quale copia di Raffaello si trova nella raccolta di Lille (n. 46 del catalogo di Braun.[1]) Il S. Geronimo e l'angelo, che nel

[1] Consiglio a tutti i miei giovani amici di procurarsi questo importantissimo disegno, abbozzato leggermente a penna e a gesso, perchè

disegno, stanno dietro la Madonna, nel quadro furono omessi e, per meglio riempire lo spazio del tondo, Raffaello vi collocò un putto a sinistra della Vergine. [1] Come abbiamo notato di sopra, il Sanzio tolse questa volta la composizione non dal Pinturicchio, ma bensì dall' altro suo maestro, il Perugino, che in quell' epoca trovavasi anche lui a Firenze. Confrontando le fotografie di questi due disegni, cioè del disegno originale di Pietro, a Berlino, e

lo confrontino per loro istruzione coi disegni a penna del maestro Perugino. Tali studii potrebbero conferire, meglio che tutte le analisi scritte, a far conoscere l' indole di Raffaello.

[1] È notevole, che Raffaello nell' esecuzione del suo quadro si attenne più al disegno del suo maestro che alla propria copia vantaggiosamente modificata. Nel quadro Raffaello fece le seguenti modificazioni al disegno originale del Perugino: la positura e l' atteggiamento del divin Bambino sono più graziosi, più vivaci, e più naturali che nel disegno del Perugino; il piede sinistro del Bambino nel quadro é messo sopra il destro; nel disegno di Perugino il piedino destro tocca poco graziosamente il malleolo del sinistro; la linea dura, che corre dalla nuca del Bambino fino alla punta del piede sinistro, fù modificata nel quadro, il che ha dato più grazia all' atteggiamento del corpo. La postura del braccio sinistro e dei due ginocchi allargati della Vergine, dura e poco bella nel disegno del Perugino, è mutata con senno nel quadro; anche l' atteggiamento della testa della Vergine è più nobile, meno sentimentale e meno sdolcinato che nel disegno; il suo braccio sinistro coll' insignificante movenza della mano e col manto secco e duro duro sono pure stati felicemente modificati nel quadro, ecc. Il disegno a penna del Perugino, del quale parliamo, trovasi a Berlino e viene ivi attribuito a Raffaello. Credo però che chi ha qualche famigliarità coi disegni della scuola di Perugia mi farà buono, che esso presenta tutti i segni caratteristici, onde distinguere i disegni a penna di Pietro Perugino da quelli dei suoi scolari e imitatori. Eccone alcuni: la forma dell' orecchio e della mano, che è quella solita del Perugino, ma nè punto nè poco quella del giovine Raffaello; brutta la forma otriculare della pancia nella figura del divin Bambino, tutta propria a Pietro, come pure non bella la espressione del suo viso; i lineamenti duri tanto del divin Bambino, quanto del piccolo Giovanni: le ombre nerissime particolarmente sulla guancia sinistra di S. Geronimo. Le gonfie pieghe trasversali sul ginocchio sinistro della Vergine e nella camicetta del piccolo Giovanni sono le stesse, che vediamo negli altri disegni a penna del Perugino e anche in quelli del Pinturicchio, ma non mai nei disegni di Raffaello.

della copia schizzata da Raffaello, a Lille, le modificazioni ingegnose, che il giovine Raffaello stimò opportuno di fare all' originale del suo maestro, mi sembrano della massima importanza, come per esempio quella nell' attitudine e nell' atteggiamento di S. Geronimo e del divin Bambino e quell' altra nella positura del braccio sinistro della Madonna, ecc. Egli ha inoltre nel suo schizzo correttamente scorciato la parte superiore del corpo della Vergine, troppo lunga nel disegno del Perugino: insomma, anche in questo suo disegnino, buttato giù alla lesta, noi vediamo ad evidenza la piena indipendenza e la superiorità che Raffaello aveva già acquistata in quei tempi di fronte ai suoi maestri.

Pare che egli nella primavera dell' anno 1506 sia già tornato a Firenze, lasciando incompiuta la sua pittura murale di S. Severo. E, giunto a Firenze, vi dipinse, tra le altre, anche la così detta Madonna del Cardellino, che, non ostante i danni che questo quadro ha sofferti, ammiriamo tuttora nella Tribuna di Firenze. Colà egli pare ch' egli eseguisse pure la tavola per le monache di S. Antonio di Padova e che principiasse più tardi ne' primi mesi del 1508 anche la grande tavola per la famiglia Dei, (n. 165, nel palazzo Pitti), nella quale è a tutti evidente l' influenza di Fra Bartolomeo della Porta. Pur troppo, Raffaello lasciò anche questo quadro non terminato. In quei tempi Raffaello era già pittore celebrato, tanto in Firenze quanto in Perugia e in Urbino, cosicchè gli piovevano commissioni da ogni parte, per soddisfare alle quali fu obbligato di ricorrere ad assistenti. Laonde non è punto da meravigliarsi se parecchie opere, venute fuori dal suo studio in quest' epoca della sua grande operosità, cioè dalla fine dell' anno 1506 alla metà del 1508, portano meno chiara l' impronta dell' origine raffaellesca che le precedenti.

Alla fine di questa mia cicalata circa le attinenze di Timoteo Viti col giovine Raffaello vorrei pregare i benigni miei lettori di non gridarmi la croce addosso per le lunghe analisi e digressioni, che fui obbligato di fare, onde mettere in sodo la mia ipotesi. È vero che il risultamento delle mie investigazioni sulla storia dello sviluppo dell' Urbinate potrà forse da altri critici essere riguardato come una illusione; ma mi si vorrà almeno concedere che la mia ipotesi potrebbe accostarsi forse maggiormente al vero di quanto ci hanno detto il Vasari, il Rumohr e il Passavant sul processo dello sviluppo artistico del giovine Raffaello.

Ora, il punto che mi premeva di chiarire meglio con questa lunga analisi era di dimostrare che in nessun caso Timoteo Viti possa essere considerato per scolaro o imitatore di Raffaello, e questa prova credo di averla effettivamente data il meglio che per me si poteva.

M' avvedo però di essermi diffuso troppo sulla scuola umbra, in compenso prometto ai miei lettori di essere altrettanto più breve nel discorrere della scuola fiorentina. E potrò farlo con tanto maggiore tranquillità di animo, in quanto che nessun' altra scuola d' Italia è stata più studiata ed è perciò meglio conosciuta di questa.

Il defunto barone di Rumohr, il quale rivolse particolare attenzione a questa scuola fiorentina e alle sue tendenze, distingue in essa, con grande acume pare a me, nel corso del XV secolo tre principali indirizzi. « Il predominante naturalismo dei Fiorentini, » nota egli (II, 271), « si divise ora in due correnti contrarie. » L' azione, l' atteggiamento, l' espressione di passioni violenti e forti fu l' eredità della scuola di Fra Filippo; la verosimiglianza e l' esattezza nel carattere dei particolari era la meta di una scuola, che ebbe origine, parmi, da Cosimo

Rosselli, ancora che questi sia stato superato di gran lunga da chi gli tenne dietro.

« Una terza ramificazione della scuola fiorentina rampollò direttamente dagli sforzi degli scultori. » (II, 287).

Al primo gruppo appartennero dunque per ordine non solo di tempo, ma anche di scuola: Masolino da Panicale, il Masaccio, Fra Filippo Lippi, Francesco Pesellino, Sandro Botticelli, Filippino Lippi e la sua scuola.

Al secondo: Paolo Uccello, Alesso Baldovinetti, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e il suo cognato Mainardi.

Al terzo finalmente: Lorenzo Ghiberti, Antonio del Pollajuolo, Andrea del Verrocchio, e i suoi scolari, Leonardo da Vinci e Lorenzo di Credi.

In nessuna Galleria di là e anche di quà dalle Alpi, tranne che nelle varie collezioni di Firenze, la scuola di pittura fiorentina trovò una rappresentazione così ricca, così splendida, come nelle sale del Musèo di Berlino.

Di *Fra Filippo Lippi* il quale pare, come fu già detto, si sia formato particolarmente sul Masaccio, vediamo parecchie Madonne delle quali quella col numero 69 mi sembra la più caratteristica del maestro, come pure la meglio conservata. Simili composizioni di lui le possiede la Galleria dell' Accademia di Firenze.

Assai più che non i quadri dell' ingegnoso quanto leggero frate carmelitano attraggono l' attenzione dell' amatore di belle arti quelli del suo scolaro *Sandro Botticelli*, e la Galleria di Berlino ha, come nessun' altra, la buona sorte di possederne una mezza dozzina, due dei quali possone considerarsi delle opere migliori del maestro.

Il Botticelli ebbe parecchi assistenti e imitatori, i quali dai cartoni di lui fecero quadri, che non solo nelle chiese di Firenze, ma persino nelle raccolte pubbliche, sono spacciati in gran parte per opere del maestro stesso. Non pertanto essi si distinguono dalle pitture originali del

maestro per un disegno ed un modellato più crudo, come anche per un colorito meno trasparente. Mi fo lecito in questa occasione d'indicarne alcuni di codesti quadri che sono anche di facile accesso, affinchè l'amatore di cose d'arte possa considerarli da presso: nella chiesuola del Conservatorio di Ripoli in Via della Scala, a Firenze, una « incoronazione di Maria » con molti Santi; nell'Accademia fiorentina una Madonna in trono col Bambino e con Santi, tra i quali Cosimo e Damiano, inginocchiati; nella Galleria Borghese, a Roma, il tondo con la Madonna, circondata di angeli (sala I); la così detta « Abbondanza », una volta presso il signor Reiset, e ora posseduta dal duca di Aumale. [1]

Non meno copiosamente del Botticelli è rappresentato in queste sale il suo scolaro *Filippino Lippi*. Invito i miei giovani amici a considerare, fra gli altri, i due quadri l'uno al numero 82, l'altro al numoro 101. Il primo rappresenta Maria col Bambino che sfoglia un libro, che la Vergine tiene nella sinistra. La forma della mano e dell'orecchio porta l'impronta di questo maestro.

Il secondo rappresenta pure la Vergine col divin Bambino, il quale accosta amorevolmente il suo viso a quello della madre.

Nè meno caratteristico per il maestro è il delizioso quadro di *Raffaellino del Garbo*, scolaro di Filippino. Esso porta il numero 90, e rappresenta Maria col Bambino e due angeli che suonano.

Se non altrettanto completamente pure è ben rappresentato nel Museo di Berlino anco quel secondo gruppo di artisti, avvertito dal Rumohr.

I due quadri di *Cosimo Rosselli*, ai numeri 59 e 71,

[1] Tutt'i sopra menzionati quadri sono tuttavia considerati e descritti dai signori Cr. e Cav. per opere *originali* del Botticelli.

sono opere caratteristiche di questo maestro cui però il barone di Rumohr diede, a parer mio, un' importanza soverchia. Nel primo de'due quadri vediamo rappresentata Maria in gloria con Santi; nel secondo « la sepoltura di Cristo. » Fa specie che codesto pittore, tanto facile a riconoscersi fra i suoi contemporanei sia dai nasi da lui modellati come se fossero appiccicati alla faccia dalla rinoplastica, sia dalle folte sopraciglia, dal paesaggio composto per lo più d'una stretta valle percorsa da un fiume, come pure da parecchie altre particolarità, fino dai tempi del Lanzi sia stato nella Galleria degli Uffizi sempre scambiato col vecchio *Pesello*. E gli stessi storici della pittura italiana, i Signori Cr. e Cav., non si peritarono di pigliare la falsa attribuzione del Lanzi per moneta corrente, citando pur essi l' « adorazione dei magi, » (n. 26) quale opera insigne di *Giuliano d' Arrigo di Giuocolo Giuochi*, detto il Pesello, (nato nel 1367) con le seguenti parole: « Lanzi 's assertion, that the adoration of the Magi, commissioned for the palazzo de' Signori was preserved in the Uffizi, is *correct*, and the student may still see, etc. — The landscape is remarkable for its excessive study of details, and painted in with the relief colour *peculiar to the first florentine efforts for the introduction of oil vehicles* in tempera pictures » (II, 360-1). Il quadro, dipinto probabilmente intorno al 1480, *è*, come dissi, *del tutto ritoccato*, ma ciò non ostante il maestro vi si riconosce ancora facilmente, alle sue *forme*, ma non già agli « *oil vehicles.* »

Anche le due opere di *Pier di Cosimo*, scolaro e assistente del Rosselli, possedute dalla Galleria di Berlino, portano la chiara impronta di quel bizzarro maestro. Il quadro al numero 107 rappresenta « Venere, Cupido e Marte, » l' altro al numero 204 l' « adorazione dei pastori. »

Domenico Bigordi, detto *del Ghirlandajo*, si librò assai più in alto di tutti gli altri artisti di questo gruppo. Da lui fu condotta la parte superiore del quadro al numero 88 « Maria col Bambino nella gloria con Santi. » Un' opera ugualmente autentica del maestro è il quadretto di « Giuditta con la sua serva. » (n. 21); nella quale attribuzione sono affatto d'accordo con l'autore del catalogo di Berlino, mentre i signori Cr. e Cav. l'ascrivono ad uno scolaro del Ghirlandaio (II, 492).

Per opere della bottega di Domenico sono da considerare invece il quadro colla « Madonna in trono col Bambino e con Santi » (n. 84) e l'altro con la « resurrezione di Cristo » (n. 75), come pure il S. Vincenzo Ferrero (n. 74) e il S. Antonio (n. 76). I due ultimi quadri rivelano la mano di *Francesco Granacci*, il che è confermato con sufficienti prove anche dal catalogo.

Ad un altro allievo, che talvolta si accosta assai al maestro, a *Bastiano Mainardi*, cognato del Ghirlandaio, è attribuita, a buon diritto, mi pare, dal signor direttore Meyer la « Madonna in trono col Bambino e con Santi » (n. 68), al quale giudizio pare che anche i signori Cr. e Cav. facciano buon viso (II, 491).

Di *Ridolfo*, figlio di Domenico Ghirlandaio, la Galleria di Berlino possiede parimente un pregevole quadro (n. 91). Esso rappresenta l' « adorazione del divin Bambino » e vuol'essere stato dipinto probabilmente tra il 1505 e il 1510. Fra i maestri di Ridolfo Ghirlandaio il catalogo nomina pure, ma non saprei con quanto fondamento, Cosimo Rosselli. Il Vasari, che conobbe Ridolfo di persona, non fa motto del Rosselli; nè si ravvisa nelle opere dei primi tempi di Ridolfo un sol tratto che rammenti il fare di Cosimo. Fino alla morte di suo padre Domenico, dunque fino all'anno 1494, Ridolfo rimase senza dubbio scolaro di lui, di che fan fede i disegni a penna

dei due maestri.[1] Dopo la morte del padre il Granacci, scolaro prediletto di Domenico, avrà probabilmente continuato lui ad ammaestrare Ridolfo, del che ci convincono, più che qualsiasi discorso, le due tavolette, ciascuna con tre angeli in atto di adorazione, collocate in una delle sale dell' Accademia di Firenze, ivi attribuite al Granacci e che a me si presentano invece quali opere di Ridolfo. Oltre al Granacci, anche Pier di Cosimo vuol avere avuto influenza nell' educazione artistica di Ridolfo del Ghirlandaio.

Se non che, quando nell' anno 1503 Leonardo da Vinci tornò a Firenze, e vi prese stanza, nessun altro ebbe poi maggiore influenza di lui nel perfezionamento del ventenne Ridolfo. In codest' epoca Leonardesca del nostro artista metto tra gli altri i quadri seguenti, nei quali tutti pare a me di scorgere più o meno l' influenza di Leonardo. Essi si trovano quasi tutti a Firenze, e possono dunque facilmente studiarsi da chi ne abbia voglia.

L' « annunziazione » (n. 1288) nella Galleria degli Uffizi.[2] Questo quadro vi giunse circa venti anni or sono, col nome del Ghirlandaio, dalla sagrestia della chiesa del convento di Montoliveto (presso Firenze), e venne in seguito ascritto, dubitativamente è vero, dai signori Gotti e Campana, allora direttori della Galleria, al gran Leonardo da Vinci.[3] Già l' urna sepolcrale che

[1] Nella raccolta di disegni della biblioteca Corsini a Roma si trovano due di questi disegni, l' uno di Ridolfo, l' altro di Domenico. Fra le opere giovanili di Ridolfo va annoverato pure il suo quadro nel Coro di S. Domenico a Pistoia. In quel quadro la figura di S. Girolamo rammenta chiaramente il medesimo santo da Domenico Ghirlandaio frescato nella Chiesa d' Ognisanti a Firenze.

[2] Vedi il disegno a penna l' « Annunziazione » di Domenico Ghirlandaio negli Uffizi. Philipot, n. 678.

[3] Ancor'io son d' accordo coi Sig. Gotti e Campana, e con quanti altri mai vennero in seguito abbracciando l' opinione loro, cioè a dire che que-

vi si vede e quale s' incontra non di rado nei quadri di Domenico, avrebbe dovuto far andare a rilento quei signori nel dargli un siffatto battesimo. La forma delle mani, in particolare le lunghe dita con quelle brutte unghie, specialmente quelle dell' angelo, ricordano, a dir vero, le mani nel piccolo ritratto di un orefice (n. 207 nel palazzo Pitti). Se non che codesto ritratto è egli poi veramente opera di Leonardo, come vorrebbe darci a credere il catalogo del signor Chiavacci, o non è anch' esso piuttosto opera giovanile di Ridolfo del Ghirlandaio? Non ostante il ritocco e il sudiciume, pare a me, che tanto nel fondo di paese, quanto nelle rupi giallognole, vi si discerna ancora l' imitatore di Pier di Cosimo. Anche il modellato della faccia e la struttura

st' « Annunziazione » ha tutti i caratteri di lavoro giovanile. Se non che a me pare che anco nelle opere della prima gioventù d' un artista tanto singolare, quale fu Leonardo da Vinci, abbiansi a riscontrare facilmente qualcuno di quei tratti caratteristici, che appartengono alla fisonomia di quel grand' uomo. Ora, questi tratti caratteristici io li vedo bensì in quell' altra « Annunziazione, » col n. 158, al Louvre, da me già mentovata, ma non li so vedere nè punto nè poco in questa « Annunziazione » di Firenze. Nel quadretto del Louvre (ivi attribuito a L. di Credi) che a prima fronte ci si presenta quale opera di un principiante, parmi di scorgere, tanto nella forma che nella mossa della mano della Vergine, quel senso di grazia che siam soliti di riscontrare nei disegni di Leonardo; vi trovo il manto dell' Angelo annunziante del medesimo colore embrice che ha il manto dell' altro angelo nel celebre quadro, detto la « Vierge aux rochers » (al n. 460) della medesima Galleria; vi trovo inoltre l' andare delle pieghe di Leonardo e l' ovale della faccia di Maria simile a quella di molte faccie femminili nei disegni di Leonardo, il che non posso dire ugualmente dell' ovale della Vergine in questa « Annunziazione » di Firenze. E se provo un senso di compiacenza nel sentire che in quest' ultimi tempi anco que' distinti intelligenti di cose d' arte, che sono i Signori Direttori Bayersdorfer di Monaco e Bode di Berlino, convennero nel medesimo giudizio sopra il quadro n. 158 del Louvre, non posso d' altra parte non meravigliarmi che quegli egregi Signori seguitino a vedere in questa « Annunziazione » di Firenze la medesima mano, che dipinse la piccola « Annunziazione » al Louvre.

della mano sono affatto quelle che ritroviamo nell' opera giovanile di Ridolfo in casa del fu cavaliere Niccolò Antinori (via de' Servi, a Firenze). In quest' ultimo quadro rappresentante l' « andata al Golgota, » dipinto da Ridolfo Ghirlandaio circa nel 1506 per casa Antinori, possiamo conoscere meglio che altrove il giovine maestro in quella sua prim' epoca. I capelli del giovine, per esempio, coi calzoni a righe bianche e rosse e con la lancia in mano sono lumeggiati precisamente come quelli dell' angelo nell' « *annunziata* » (n. 1288) della Galleria degli Uffizi. La forma delle mani e delle dita, che vi vediamo, è quella stessa che troviamo nell' « *annunziata* » suddetta, nel « *ritratto* » dell' orefice nel palazzo Pitti, in un altro bel « ritratto maschile » di Ridolfo Ghirlandaio al numero 318 nel « salon carrè » della Galleria del Louvre a Parigi, ivi attribuito al Francia; negli « *angeli* » nell' Accademia fiorentina; nella « *Madonna* » con lo sposalizio di S. Caterina nella chiesa del Conservatorio in Ripoli (Via della Scala).[1] La testa di Longino, con l' elmo di forma fantastica, come pure il cavallo ricordano Leonardo da Vinci. Le pieghe trasversali sulla manica della Veronica sono a un bel circa quelle che vediamo sulla manica della Madonna nell' « Annunziazione » della Galleria degli Uffizi, e che rammentano la maniera di Domenico Ghirlandaio. Alla stessa epoca Leonardesca di Ridolfo appartiene pure il così detto ritratto di Girolamo Benivieni nella raccolta dei marchesi Torrigiani a Firenze

[1] Questa tavola è collocata dirimpetto al quadro attribuito al Botticelli. Oltre a S. Caterina, vi vediamo rappresentati altri cinque Santi. Il paesaggio ricorda ancora quelli di Pier di Cosimo. La testa di S. Caterina, se non è così soave come quella della Madonna nell' « annunziazione, » pure la rammenta. Nella stessa chiesa si trovano altre quattro singole figure di Santi della mano di Ridolfo Ghirlandaio.

(sala II, n. 9) ivi attribuito e Leonardo. Codesto ritratto rappresenta un vecchio con berretto e vestito neri. In tutte codeste opere giovanili il disegno per lo più scorretto forma uno strano contrasto con la bellezza delle teste.

Nelle opere di Ridolfo dagli anni 1506 fino al 1510 osserviamo al contrario in parte l'influenza di Fra Bartolomeo, in parte quella del suo amico e coetaneo Raffaello Sanzio, il quale, come pare, studiava in quell'epoca con Ridolfo, nel famoso cartone di Leonardo da Vinci. E da codesti studi artistici fatti in comune nacque, come ci riferisce il Vasari, tra quei due giovani, animati da sentimenti simili, una calda amicizia. Che un siffatto intimo convivere con Raffaello, d'ingegno tanto superiore al suo, non dovesse restare senza influenza su Ridolfo, s'intende da per sè, e pare che parecchi quadri di questa prima epoca del nostro maestro facciano fede di ciò; così, tra gli altri, oltre il bel quadro (n. 91) della Galleria di Berlino, forse anche la Madonna con S. Elisabetta e Giovanni (n. 1110) nella Tribuna della Galleria degli Uffizi, colà erroneamente attribuiti a Orazio Alfani. [1]

Il Vasari ci racconta nella vita di Domenico Puligo (VIII, 131, 132), che Ridolfo del Ghirlandaio tenne sempre occupati molti giovani pittori nel suo studio, e ci

[1] Secondo me assai probabilmente eseguito nello studio di Ridolfo del Ghirlandaio. Si ponga in confronto il quadro con le pitture di Ridolfo condotte alcuni anni più tardi, ai numeri 1275 e 1277 nella stessa galleria, non che il bel quadro di Ridolfo nella chiesa di S. Pietro a Pistoia. Si paragoni inoltre la maniera, onde son fatte l'erbe sul davanti di questo quadro, col primo piano dell' « Annunziata » (n. 1288), ivi. I signori Cr. e Cav. (III, 370) qualificano questo quadro per « a fine Perugian work in O. Alfani's style. » I commentatori fiorentini del Vasari (ediz. Le Monnier, VI, 82) lo dichiarano per « *opera certa* » di Orazio Alfani. Ma alcune pagine dopo, pag. 84, affermano l'unica opera auten-

dice inoltre che egli fece loro eseguire assai quadri che furono poi mandati con nomi altisonanti in Inghilterra, in Germania e in Ispagna. Fra codesti assistenti di Ridolfo il Vasari nomina: Baccio Gotti, Toto del Nunziata, Antonio del Ceraiuolo, Domenico Puligo. All'uno o all'altro di costoro potrebbero per avventura appartenere parecchi quadri, che, tanto nelle collezioni pubbliche quanto nelle private, sono presentati al pubblico per opere di A. del Sarto, di Fra Bartolomeo, del Franciabigio e d'altri.

Avendo menzionato ora il Franciabigio, mi si permetta di far osservare che la Galleria di Berlino possiede anco di questo maestro un bel ritratto maschile (n. 245); esso è segnato col nome e con la data del 1522. Il catalogo ascrive allo stesso maestro pure l'altro ritratto accanto di un giovine dai lunghi capelli bruni e dal berretto nero (n. 245 a). Ma questo buon ritratto, acquistato recentemente da casa Patrizi in Roma, rivela, se non mi sbaglio, tanto nel modellato quanto nelle qualità di tavolozza, una scuola diversa dalla fiorentina, cioè quella di Perugia. La struttura della mano e il fondo di paese indicano, pare a me, la maniera del Pinturicchio. Tutto il resto però, particolarmente quel fogliame lumeggiato a chiazze rosso giallastre, disposte per gradi a guisa d'un ventaglio, quegli arboscelli d'alto fusto col fogliame giallo bruno, quell'orizzonte rosso, e quelle ombre nere,

tica di Orazio Alfani essere il « Crocifisso coi S. S. Girolamo e Apollonia » nella chiesa di S. Francesco a Perugia, dell'anno 1503. Anche il Passavant (I, 480) considera questo quadro nella Tribuna come opera di Orazio Alfani, e vi osserva che fu composto del tutto nella maniera di Raffaello, e che il paesaggio con le rupi scoscese ricorda la maniera del Pinturicchio (!) La galleria di Pest possiede una « Adorazione dei pastori » (molto ritoccata), in tutto otto figure e tre angeli in aria, segnata: Ridolphus Grillandajus Florentinus faciebat, Instante Ioanne Italiano Peri, M. D. X.

pare che svelino in questo ritratto pregevolissimo la mano di un poco noto scolaro del Pinturicchio, cioè a dire di *Matteo Balduzzi* da Fontignano nel territorio di Perugia.[1] Si confronti questo quadro della Galleria di Berlino con le opere di Matteo Balduzzi collocate nella Galleria dell' Accademia di Siena, come pure con una tavola (Clelia, che passa con una sua compagna a cavallo il Tevere) nella collezione del signor Giovanni Morelli a Milano, e colle tavolette, ai numeri 8, 9 e 22 (sala di Raffaello) nella Galleria Torreggiani a Firenze, ivi falsamente attribuite al Pinturicchio.

Un altro fiorentino, segnalato pittore di ritratti, benchè di tempi posteriori, era Agnolo di Cosimo, detto il *Bronzino*. Anche di questo maestro elegante, il Parmigianino della scuola fiorentina, vedesi una squisita opera nella Galleria di Berlino. È il ritratto di Ugolino Martelli (n. 338ᵃ), una volta di proprietà del Principe Strozzi di Firenze. Il Bronzino per la sua coltura letteraria fu ricevuto nell' Accademia della Crusca.

Passiamo ora a fare una breve rivista di quei quadri di questa collezione, che appartengono alla *terza* ramificazione della scuola fiorentina del XV secolo proposta dal barone di Rumohr, cioè a quella direzione ingeneratasi direttamente per gli sforzi degli statuari e della quale sono da considerare come principali rappresentanti: An-

[1] Matteo vuol essere nato tra il 1480 e il 1490. Vedi su lui il Vasari, (ediz. Le Monnier, XI, 164). Questo Matteo, scolaro del Pinturicchio e assai probabilmente anche suo assistente nelle pitture a fresco della Libreria di Siena, non è da confondere, com'è accaduto ai commentatori del Vasari, con quell'altro Matteo di Giuliano di Lorenzo di Balduccio, parimente da Fontignano, scolaro del Sodoma. Al nostro Matteo, credo, e non al Pinturicchio, appartiene, nella collezione degli Uffizi, il disegno (quadro 83) con due uomini nudi, un satiro e una donna.

tonio del Pollaiuolo, Andrea del Verocchio, Leonardo da Vinci e Lorenzo di Credi.

Iacopo, padre di Antonio e di Piero Pollaiuolo, era orefice, e il suo primogenito Antonio fu educato, com'era d'uso in quei tempi, nella professione del padre. Antonio si venne poi perfezionando, secondo il Vasari, nell'officina di Bartoluccio Ghiberti, (patrigno del grande Ghiberti) allora assai celebre. Più tardi Antonio si provò anche nella pittura, di che ci fan fede, i « combattimenti di Ercole » negli Uffizi (n. 1153),[1] e l'angelo col Tobiolo nella Pinacoteca di Torino. Al pari del suo grande contemporaneo Mantegna, Antonio aspirava innanzi tutto ad afferrare e a ritrarre il *carattere* degli uomini e delle cose. Egli era ritenuto dai suoi concittadini per il miglior disegnatore del suo tempo[2] e tale egli si mostra di fatti non solo nei suoi disegni, ma anche nelle rare sue stampe.

Suo fratello *Piero*, di circa otto anni minore di lui, si dedicò invece esclusivamente alla pittura, e, a giudicarne dalle sue opere, non sotto la direzione del rozzo Andrea del Castagno, come suppone il Vasari, ma piuttosto come pare a me più probabile, nello studio di Alesso Baldovinetti.[3]

[1] Un assai interessante disegno suo a penna, che gli avrà servito di studio pei vari quadri, in cui egli rappresentò combattimenti d'Ercole, trovasi nella raccolta del Museo Brittanico, sotto il falso nome di Domenico Ghirlandaio.

[2] Vedi Vasari V. 92, 98, 102.

[3] Le pttture a fresco come anche la tavola col « saluto angelico » nella cappella del cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte, vicino a Firenze, furono attribuite erroneamente dal Vasari a Piero del Pollaiuolo, laddove esse portano tutte ad evidenza i lineamenti particolari al Baldovinetti. Già l'Albertini nel suo « Memoriale » pag. 17, le ascrisse correttamente a quest'ultimo pittore. I critici d'arte però, non eccettuato il Rumohr, seguono tuttora ciecamente l'Aretino.

Ma checchè ne sia, a me pare certo che Antonio abbia fornito i cartoni per la maggior parte delle opere giovanili di suo fratello Piero, cosa che si rileva dalle forme tutte particolari ad Antonio in molti quadri di Pietro; e qui mi sia concesso di citarne alcuni, affinchè i miei amici possano meglio convincersene.

Nel pregevole quadro coi SS. Eustacchio, Iacopo e Vincenzo (n. 1301 della Galleria degli Uffizi), che un giorno ornava l' altare della cappella del cardinale di Portogallo, tanto l'ovale del viso di S. Vincenzo, quanto la forma della mano di S. Eustachio, ricordano evidentemente il fare di Antonio; il Vasari dice pure, citando questo quadro:[1] « ed unitosi Antonio in tutto con Piero lavorarono in compagnia di molte pitture, fra le quali fecero al cardinale di Portogallo una tavola a olio in S. Miniato al Monte, e vi dipinsero dentro S. Iacopo, S. Eustachio e S. Vincenzo, » ecc.

Il disegno e la maniera, onde sono condotte le forme nel ben noto « Martirio di S. Sebastiano, » un giorno di proprietà Pucci e ora nella Galleria nazionale a Londra, rammentano parimenti Antonio.[2] La figura allegorica chiamata « Prudenza » (n. 1306), negli Uffizi potrebbe pure appartenere a questa serie di quadri eseguiti da Piero in compagnia con suo fratello maggiore.

Credo finalmente di poter dire lo stesso dell' « Annunziazione » (n. 73) nella Galleria di Berlino. Questo pregevole quadro e nelle forme così caratteristico (mano e ovale del viso) per Antonio, portava prima il nome del fratello maggiore con lo stesso diritto con cui porta ora quello del minore, cioè di Piero, al quale si può certamente attribuirne l' esecuzione.

[1] Vasari V, 95.

[2] Uno studio abbozzato leggermente con la penna della figura del S. Sebastiano, è nella raccolta del signor Giovanni Morelli a Milano.

Gli egregi due critici di Berlino credono di poter attribuire il quadro colla Madonna e il Bambino (n. 104ª) ad Andrea del Verrocchio stesso, l' altra Madonna (n. 198) colà e i sopra citati quadri a Londra e a Francoforte solo alla scuola del Verrocchio.

Se confronto codesti quattro quadri fra loro, a me pare che tutt' e quattro, ancor che vi sieno varie e rilevanti differenze fra l' uno e l' altro, abbiano però l' aria di appartenere alla medesima scuola. In tutt'e quattro credo di ravvisare la stessa maniera di concepire le forme, la medesima movenza delle dita, lo stesso paesaggio, il quale non è quello che vediamo sul quadro col « Battesimo di Cristo » nell' Accademia fiorentina, la sola pittura che con qualche certezza possiamo attribuire al Verrocchio. E in tutti codesti quadri neanche il panneggiare risponde a quelle pesanti falde statuarie che vediamo così nel « Battesimo di Cristo » come nel celebre gruppo del Verrocchio « Cristo e Tommaso » in Orsanmichele, nella sua « Madonna » in terracotta (F) della collezione di S. Maria Nuova a Firenze, e nel « Cristo benedicente » nel Mausoleo del cardinale Forteguerri a Pistoia.

Laonde, alla vista di tutti codesti quadri, m' è occorso, come avvenne pure al Mündler ed ad altri, di pensare piuttosto alla bottega dei Pollaiuoli che non a quella di Andrea del Verrocchio, i disegni autentici del quale, scarsissimi come sono, non valgono neppur essi a darci maggiore e più precisa conoscenza della sua maniera di concepire e disegnare. È vero che i compilatori del Catalogo della Galleria di Berlino si poggiano pure alla maniera di colorire per confortarne il loro giudizio, trovando essi nel colorito del quadro al numero 104ª una maniera di dipingere analoga a quella del Verrocchio.

Per parte mia devo, a mia somma vergogna, confessare che, conoscendo troppo insufficientemente il modo

di dipingere del Verrocchio, non mi basta l'animo di seguire quei Signori per questa sdrucciolevole via.

Da quanto si è detto risulterebbe dunque, che la conoscenza nostra di Andrea del Verrocchio *pittore*, è, a parer mio, ancora troppo poco fondata da consentirci di attribuirgli con qualche certezza delle opere, le quali, per avventura, potrebbero appartenere ad altri pittori contemporanei di Firenze.[1]

Autentici e superiori ad ogni dubbio sono invece i due quadri che la Galleria Berlinese possiede di *Lorenzo di Credi*, lo scolaro prediletto ed il compagno fedele del Verrocchio. L'uno di questi « Maria col Bambino » porta il n. 100; il secondo, « S. Maria Egiziaca » il n. 103. Si osservi dinanzi a quest'ultimo quadro con quale purezza di sentimento cristiano il fiorentino del XV secolo ha saputo concepire e ritrarre la donna penitente, e si veda quale intervallo non corra già fra

[1] Più recenti e più accurati studi da me fatti nelle Gallerie del Louvre e di Londra, mi condussero a modificare alquanto il mio giudizio sui quadri sopra allegati, ed ad accostarmi all'opinione dei signori Meyer e Bode. Chè, se la tavola una volta delle monache di S. Domenico di Firenze, la quale, anni or sono, andò venduta in Inghilterra, è realmente, come asserisce il Vasari, opera giovanile del Verrocchio, ne risulterebbe, a mio avviso, prima, che Andrea imparò l'arte del dipingere da Alesso Baldovinetti, in secondo luogo che il quadro con la Madonna e il Putto, al n. 104, della Galleria di Berlino, secondo ogni probabilità, possa pur essere opera di lui, quale la vogliono i signori Meyer e Bode; e finalmente, che i pittori, che dipinsero le tavole (n. 304) al Louvre, n. 108 a Berlino e n. 8 a Francoforte, e quella al n. 296 nella Galleria Nazionale di Londra, vogliono bensì avere frequentato lo studio del Verrocchio per impararvi il disegnare e il modellare, ma che quanto all'arte del dipingere, sì l'uno che l'altro di codesti artisti, non possa averla appresa che nell'officina sia di Cosimo Rosselli stesso oppure in quella del di lui scolaro Domenico del Ghirlandaio. E, di fatti, il quadro al Louvre porta ivi il nome del Rosselli, e quello a Londra fu acquistato in Volterra col nome di Domenico del Ghirlandaio, e venne in seguito battezzato a Londra col nome di Pietro del Pollaiuolo.

questa seria Maria penitente di Lorenzo e quella leggiadra Maddalena di Timoteo Viti nella Pinacoteca Bolognese, e quale abisso non separi poi quest' ultima dalle Maddalene del Canlassi e degli altri Bolognesi, senza parlare di quelle ultime del van der Werff e consorti!

Il catalogo fa inoltre menzione di parecchie altre opere più o meno pregevoli della Scuola fiorentina, se non che, con mio grande rincrescimento, mi tocca da lasciarle da parte, essendo che il restauro delle sale della Galleria, nelle quali precisamente questi quadri trovavansi collocati, non mi permise di studiarli.

Ritorniamo ora dunque indietro di qua dagli Appennini e dal Po, per fare un' ultima e breve visita ai Veneziani e ai Lombardi. E delle varie e splendide scuole dei primi, cioè dei Veneti, questa Galleria ne possiede delle vere gemme.

« A tout seigneur tout honneur. » Principiamo adunque dalle scuole della città di Venezia, ossia della « Dominante, » come fu chiamata dal popolo. Un antico proverbio caratterizza le diverse provincie della già Repubblica in questo modo:

Veneziani, gran signori
Padovani, gran dottori
Vicentini, magnagatti
Veronesi, mezzo matti
Bresciani, spacca cantoni
Bergamaschi, facoglioni.

E, di fatti, i Veneziani erano gran Signori, degli aristocratici nel senso bono della parola. I Genovesi, loro rivali, si presentano sempre nella storia come mercanti operosi, accorti, intraprendenti, come arditi e abili navigatori; i Veneziani all' incontro non si palesano soltanto mercanti e navigatori, ma erano parimenti, come gl' Inglesi dei nostri giorni, de' gran Signori — anzi so-

pratutto Signori; e l'arte veneta ne dà la più splendida prova.

Nel principio del secolo XV la scuola di pittura nella città di Venezia era molto inferiore a quella di scultura. I pittori de Flor Francesco e suo figlio Iacobello, Iacobello de Bonomo[1] e altri pittorelli di minor merito, rappresentavano a Venezia l'arte della pittura, quando Gentile da Fabriano ed il suo coadiutore, molto superiore a lui, il Veronese Vittor Pisano, detto il Pisarello[2] vennero chiamati a Venezia, circa nell'anno 1422,

[1] Di Iacobello de Flor abbiamo una grande opera autentica, una volta nella sagrestia del duomo di Ceneda, acquistata recentemente dalla Accademia di Venezia; di Iacobello de Bonomo un quadro segnato con la data del 1385 nella chiesa parocchiale di S. Arcangelo, presso Rimini.

[2] I signori Cr. e Cav., i quali nella voluminosa loro opera sopra la pittura italiana considerano l'arte di una data epoca e di un dato luogo non come un tutto insieme, vivo, organico, scaturito dal suolo, ma piuttosto come un'accozzaglia accidentale di artisti, i quali potrebbero essere nati e essere stati educati tanto nella Puglia quanto in Toscana, nella Finlandia quanto in Italia, fanno uscire anche il gran Veronese Vittor Pisano da una parte dalla scuola dei miniatori, dall'altra lo fanno venire su artista nell'Umbria e perfezionarsi in seguito a Firenze (I, 450, 51 e 52). Ed in prova di questa loro opinione gli attribuiscono certi quadri, della galleria comunale di Verona, che certamente non gli possono spettare. Già il *pavone* (nel quadro con la Madonna e S. Caterina (n. 52) che è il contrasegno particolare al maestro, avrebbe dovuto dire loro che quel quadro è di *Stefano da Zevio* e non del così detto Pisanello. Secondo l'abate Giacomo Morelli Vittor Pisano sarebbe nato nel villaggio di S. Vigilio sul lago di Garda (vedi Anonimo Morelliano) nel 1380, e morto tra gli anni 1451 e 1455; e Biondo da Forlì che scrisse nel 1450 la sua « Italia illustrata » vi dice: Pictoriae artis peritum Verona superiori saeculo habuit Aticherium; sed unus superest qui fama ceteros nostri seculi faciliter antecessit, *Pisanus* nomine.

Facio di Genova, il quale compose il suo libro « de Viris illustribus » tra gli anni 1455 e 1457 dice del Pisano: Mantuae aediculum pinxit et tabulas valde laudatas. Pinxit Venetiis in palatio Fridericum Barbarussam Romanorum Imperatorem, et ejusdem filium supplicem etc.; pinxit et Romae in Ioanis Laterani templo, quae Gentilis D. Ioannis Baptistae

coll' incarico di ornare di pitture una sala del palazzo ducale.

La presenza di questi due artisti eminenti a Venezia non potè non dare un nuovo slancio a quella scuola di pittura. Iacopo Bellini divenne scolaro di Gentile e accompagnò il suo maestro a Firenze, dopo che questi ebbe condotto a termine il suo lavoro a Venezia. Nei pochi anni passati nella Città delle lagune Gentile e il Pisanello debbono non solo avere istruito il Bellini nella loro arte, ma a me pare ancora innegabile la loro influenza nelle opere del *Giambone* e particolarmente di *Antonio Vivarini* da Murano. Dal 1430 al 1440 Antonio fondò la fabbrica di pitture di Murano, salita in gran fama più tardi, ove verso il 1439 fu impiegato a quanto pare un tedesco della scuola di Colonia, il noto *Ioannes Alemannus*. Da questa officina artistica, la quale forniva tutto quanto occorreva all' ornamento d' un altare, uscirono poi i pittori *Bartolomeo Vivarini*, fratello minore di Antonio, e *Alvise Vivarini*, *Andrea da Murano* e altri. [1]

L' « Adorazione dei tre magi » (n. 5) della Pinacoteca di Berlino è l' opera più importante di *Antonio da Murano,* che io conosca. Essa va assegnata alla gioventù dell' autore, vale a dire all' epoca anteriore all' anno 1440. In questo quadro prezioso per la storia dell' arte, non si

historia incohoata reliquerat, quod tamen opus postea, quantum ex eo audivi, parietis humectatione poene obliteratum est. Sunt ejus ingenii atque artis exemplaria aliquot picturae in tabellulis ac membranulis, in quis Hieronymus Christum crucifixum adorans, ipsa gestu et oris majestate venerabilis, etc. Picturae adjecit fingendi artem, etc. etc. — Il Pisano dipinse pure nel castello di Pavia. Lionello d' Este scrisse di lui: Pisanus omnium pictorum hujusce aetatis egregius (Vedi Maffei, Pars III, Cap. VI, col. 153).

[1] Ioannes Alemannus e Giovanni da Murano sono l' istessa persona; e nemmeno vi furono due pittori di nome Alvise Vivarini, uno maggiore e un altro minore, come pretesero alcuni scrittori.

scorge la benchè minima influenza di Ioannes Alemannus, tanto ammirato dagli scrittori tedeschi, ma vi si ravvisa bensì l'influenza di Gentile da Fabriano e del Pisanello da Verona. Il fondo di paese ricorda il modo e la maniera di Gentile. Quest'opera prova dunque infallibilmente, che *Antonio era già un pittore provetto quando fondò con Joannes Alemannus la celebre officina artistica a Murano.*

La Galleria di Berlino possiede pure un dipinto eccellente di *Bartolomeo* fratello minore e in parte anche scolaro di Antonio. Non parlo del S. Giorgio (n. 1160), opera eseguita nella bottega di Antonio Vivarini,[1] ma parlo bensì del quadro importante e caratteristico, nel quale Maria è rappresentata col Bambino vestito, seduto davanti a lei sulla balaustrata. Le figure sono contornate da festoni di frutta (n. 27). Questo quadro è tuttora attribuito nel catalogo ad Andrea Mantegna. Nel quale errore i signori Cr. e Cav. non solo consentono, ma vogliono eziandio in quel dipinto riconoscer la Madonna eseguita dal Mantegna per commissione di Matteo Bosso, abate di Fiesole (II, 386).[2]

[1] I quadri condotti in tutto o in gran parte dal Vivarini non hanno mai un fondo di paese, ma hanno oro o aria, e per la delicatezza e la precisione del modellato e dell'esecuzione si distinguono facilmente dai lavori eseguiti sui suoi cartoni da assistenti. Laddove quest'ultimi dipinti portano l'iscrizione: « factum per Bartholomeum, ecc. » i primi, o hanno l'iscrizione: « Bartholomeus da Muriano pinxit » o anche: « Opus Bartholomei de M. » I signori Cr. e Cav. però non fanno, come vedo, nessuna differenza tra queste opere più o meno rozze fatte da aiuti e le pitture più perfette eseguite dal maestro stesso (I, 47 e 48).

[2] La forma del viso come anche il disegno delle pieghe in questo quadro difettano di quella fine precisione plastica, che non manca mai alle pitture del Mantegna; la forma ovale del viso di Maria è ancora soverchiamente piena per il Padovano, e corrisponde del tutto al tipo delle Madonne del Vivarini, nei cui quadri i contorni sono anche sempre più veri. Oltre a ciò, le gonfie articolazioni della mano, le

Che Bartolomeo Vivarini più tardi (?) abbia lui pure subìto la influenza del Donatello e perfino di Antonello da Messina, come dice il catalogo, è cosa della quale non mi occuperò nè punto nè poco. Cosa si direbbe, se qualcheduno volesse dare ad intendere che, per esempio, il Goethe scrisse questo o quel poema sotto l'influenze dello Sterne, del Herder, del Wieland, del Rousseau, ecc.? Nè è da dire che la cosa non fosse possibile, ma come si fa a provarlo? Quando uno si propone di dire cose originali, che tendono a spostare la generale persuasione su fatti e persone, egli deve anche sentire il dovere di dimostrare la verità di ciò che dice. Ma ritorniamo ai nostri Muranesi.

La Madonna in trono col Bambino e con Santi (n. 38) di Alvise Vivarini non è soltanto l'opera più importante di questo pittore ch'io conosca, ma è anche uno dei quadri più insigni dell'arte veneta nel XV secolo. In quest'opera Alvise, vuoi per nobiltà di concetto vuoi per vigorìa di esecuzione, non è per nulla inferiore a Bartolomeo Monta-

dita affusellate, l'aureola di color di bronzo, la qualità del color rosso del vestito della Madonna, ecc. fanno distinguere facilmente il Muranese dal Padovano. Perfino la forma del cartellino prova che il dipinto è di Bartolomeo Vivarini, perchè il Mantegna non segnava *mai* il suo nome sopra cartellini. Probabilmente, prima che questa Madonna fosse attribuita al Mantegna, vi era segnato il nome di Bartholomeus de Muriano. I signori Cr. e Cav., i quali credono che questo quadro sia opera del Mantegna, affermano che l'anno nel quale fu dipinto, sia il 1464, cioè quello in cui il Mantegna dipinse il magnifico « trittico » nella Tribuna degli Uffizi (I, 386). E se i rinomati storiografi in questa Madonna confusero il Vivarini col Mantegna, essi incorsero in un simile orrore a Pavia, dove un'iscrizione *alterata* sotto una Madonna di B. Vivarini gl'indusse ad asserire che quell'opera spetti a Giambellino (I, 153). Questo quadro si trova nella collezione Malaspina di Pavia (n. 9). Se non sbaglio sì fatti errori, nei quali spesso incorrono i signori Cr. e Cav., derivano in parte dalla loro teoria sulle influenze e in parte dal non aver esaminato attentamente le diverse specie di forme nei quadri dei suddetti tre maestri.

gna. Da Giovanni Bellini in fuori, non saprei davvero additare nessun altro pittore veneziano dell' ultimo decennio del secolo XV, il quale fosse stato capace di dipingere un tal quadro. Insomma, i Muranensi sono rappresentati in queste sale meglio che in qualunque altro luogo del mondo ad eccezione, s' intende, di Venezia.

Di *Marco Basaiti*, scolaro e assistente di Alvise Vivarini, come rettamente è designato nel catalogo, troviamo due opere in questa galleria: il « Rimpianto intorno al cadavere di Cristo « (n. 36) e un « S. Sebastiano » (n. 5) opera pure del maestro, senza dubbio, ma molto ritoccata.

La galleria Berlinese che io sappia non possiede quadri di altri scolari di Alvise Vivarini; nè di *Iacopo da Valenza;* nè di *Lazzaro Sebastiani;* nè di *Bernardo Parentino;* nè di *Girolamo Moceto.*[1] Vi trovai invece un « Cristo coi due discepoli a Emmaus » (n. 1) di *Marco Marziale*, contemporaneo dei pittori testè menzionati. Ma lasciamo stare i maestri di secondo e terz' ordine, e passiamo ad esaminare le opere che questa galleria possiede del più grande artista di Venezia, voglio dire di *Giovanni Bellini.*

[1] Vedo che anche i signori Cr. e Cav., seguendo il Bernasconi, mettono il celebre incisore di stampe H. Mocetus tra i Veronesi e trovano perfino nelle sue opere delle note caratteristiche della scuola veronese. Mi rincresce di dover sempre contraddirli, ma nemmeno su questo punto posso consentire con loro. Dal fatto che in una chiesa di Verona (S. Nazzaro e Celso) trovasi un quadro segnato del nome del Moceto, non può inferirsi che il Moceto sia stato Veronese. Secondo me il carattere artistico del Moceto è affatto veneto. Anzi suppongo che egli sia nato e sia stato educato o in Murano, o in Venezia. Ce lo dicono le sue opere e pare quasi certo che Alvise Vivarini sia stato il suo maestro. La grande finestra in vetro in S. Giovanni e Paolo (la cui iscrizione messavi nel principio di questo secolo, ha ingannato tutti gli scrittori di belle arti) è lavoro del Moceto ed il Vasari dice che questo pittore fu assistente di Giambellino (Vasari V, 12, ediz. Le Monnier).

Il catalogo ci apprende che Giambellino probabilmente nacque in Roma e non in Venezia, come fu supposto finora. Non occupiamoci di questa nuova controversia.[1] Giambellino, a mio avviso, è il più grande pittore quattrocentista dell' Alta Italia.

Vittor Pisano nei suoi tempi, cioè nella prima metà di quel secolo, sotto certi rispetti batteva la stessa via che più tardi tenne Giambellino. Si osservi il mirabile affresco del Pisano in S. Anastasia a Verona, rappresentante S. Giorgio che si prepara alla lotta col drago; si considerino eziandio i suoi importantissimi disegni a penna nel così detto libro di disegni di Leonardo da Vinci nel Louvre, per non parlare delle sue *stupende* medaglie. Andrea Mantegna è, non v' ha dubbio, più energico, più grandioso, più dotto di Giambellino e mette sotto gli occhi il momento del fatto con maggiore evidenza di realtà. Però, mentre il Pisanello e il Mantegna mostrano una cert' uniformità nel concetto e nella rappresentazione pittorica, Giovanni Belllni al contrario è sempre svariatissimo. Dalla metà del secolo XV fino alle sue ultime opere a noi note del 1513 e del 1514 (cioè la tavola a S. Giovan Crisostomo a Venezia e il Baccanale presso il duca di Northumberlan, egli venne sempre progredendo così da essere nel 1506 dichiarato con ragione dal Dürer il « miglior » pittore di Venezia. Egli è grandioso e serio, leggiadro e affettuoso, ingenuo e semplice, secondo il soggetto che tratta. Le sue donne e i suoi bambini, i suoi vecchi e i suoi giovani non

[1] Gentile da Fabriano, maestro di Iacopo Bellini, fu senza dubbio a Roma dal 1430 fino alla sua morte, seguita verso il 1440. Ma negli anni, 1425-27 egli era occupato a Orvieto. Non è neanche molto probabile che Iacopo Bellini abbia girato il mondo con la moglie e coi figli per tener dietro al suo maestro. Ma ciò non interessa punto la storia dell'arte.

sono mai gli stessi; di rado hanno tipo e espressione che si assomigliano.

Tutto ciò sia però detto senza voler scemare i meriti eminenti del gran Mantegna, poichè io non sono nel numero di quei critici, che in un individuo straordinario cercano e desiderano tutte le virtù. Credo, al contrario, che certe doti dello spirito e del cuore ne escludano addirittura alcune altre, e che perciò nè il Mantegna nè Michelangelo sarebbero saliti a tanta altezza, se non avessero conservato la loro personalità così com' era, coi grandi suoi meriti e coi suoi difetti. Mi spiego: che se Bismarck avesse avuto tutte le doti che i suoi molti avversari desiderano in lui, dubito che l' unità della Germania sarebbe divenuta una realtà.

Nell' epoca, in cui l' arte si studiava sopra tutto di rappresentare il *carattere*, Giambellino, dopo il Mantegna, è stato il primo pittore dell' Alta Italia. Più tardi, quando le scopo principale dell' arte fu la rappresentazione dei sentimenti dell' anima, egli non fu inferiore a nessun altro nel ritrarre l' amor materno, la pietà, la ingenua giocondità, l' umiltà religiosa nelle donne e la divina serietà negli uomini. Il Bellini, è vero, non fu mai drammatico, ma ciò non toglie che i suoi Santi sieno pieni di vita, di energia e di dignità.

Le opere di Giambellino, subito dopo la sua morte, sono state confuse con quelle dei suoi scolari e imitatori; già alcuni di questi, per poter vendere più facilmente e a maggior prezzo i loro quadri, non si vergognarono di apporvi il nome del maestro. Se non che i falsi cartellini si distinguono facilmente dagli autentici, e più ancora facilmente si distinguono i quadri [1] veri di Giambellino da quelli che non lo sono.

[1] Ebbi occasione altrove di far notare questo fatto: che tutt' i cartellini di Giambellino in *carattere italico* sono in generale falsi; e che

Se parecchi quadri degli scolari e imitatori vengono assegnati al maestro, molte delle sue opere giovanili sono invece attribuite anche oggidì, (e perfino da critici illustri) sia al Mantegna sia ad Ercole Roberti, e, quel che è assai peggio, vengono assegnate a pittori assai inferiori, come sarebbero Francesco Maria Pennacchi, lo Zaganelli, il Rondinelli ecc.

Ora affinchè il lettore possa facilmente distinguere le opere di Giambellino da quelle del Mantegna, col quale viene per lo più confuso in una cert' epoca della sua vita artistica, e propriamente dal 1460 fino al 1480, mi sia lecito di indicare alcune note caratteristiche ch' ebbi occasione di rimarcare, esaminando le opere dei due maestri. Queste note le indirizzo naturalmente solo a coloro che sono poco famigliari colle pitture antiche. Prima di tutto farò osservare che la forma della mano e dell' orecchio è assai diversa nei due maestri: nei quadri di Giambellino l' orecchio è tondo e carnoso, in quelli del Mantegna è lungo e assai cartilaginoso; nel Mantegna la mano e le dita sono più grassocce e più corte, in Giambellino sono più ossute, più affilate e con le nocche fortemente accentuate. Il fondo di paese nei quadri di quest' ultimo rappresenta quasi fino ai primi anni del XVI secolo, epoca in cui i suoi paesaggi divengono *realisti*, una pianura con acqua e castella nel mezzo e con montagne in lontananza; per lo più una via *serpeggiante* corre dal primo al secondo piano del quadro.[1]

nelle iscrizioni *autentiche*, apposte da lui stesso ai suoi quadri, l' una delle due L é sempre fatta più alta dell' altra. Per altro, nei cartellini ritoccati la L più alta non di rado venne accorciata dal restauratore, cosicchè tutte e due le L hanno, giusta le regole dei caligrafi, la medesima altezza.

[1] Nella sala Contarini dell' Accademia veneta si vede pure in una Madonna (n, 94) di Giambellino, segnata col nome e con la data del 1487, un paesaggio con colorito *realista*, ma, se si guarderà da vicino quel-

Il Mantegna non si distingue per finezza di senso nè delle linee nè dei colori del paese. I suoi fondi di paese rappresentano per lo più un luogo fortificato sopra un erto colle, al quale mena un sentiero tortuoso; qualche volta rappresentano delle roccie.

Siccome la maggior parte dei quadri di Giambellino sono purtroppo stati ritoccati, accade che spessissimo non vi si rintracciano a prima vista le note caratteristiche del maestro, e ciò fa sì che quei dipinti non dànno subito negli occhi. Se si vuole dunque studiare il tipo dell' arte di Giambellino conviene esaminare le sue opere giovanili, le quali, dipinte a tempera, sono per lo più molto meno alterate di quelle dei tempi posteriori, in cui egli si servì per le velature di colori a olio, e che vennero per conseguenza più facilmente guastate dal pennello del ristauratore.

Quest' osservazione vale non solo per le opere di Giambellino, ma eziandio per quelle di tutti i grandi maestri veneti della stess' epoca. Nelle opere giovanili le particolarità dell' artista spiccano con maggiore evidenza. E con tutto ciò sono d' opinione che, se la « Pietà » nella Galleria di Brera a Milano (n. 278) e la « Trasfigurazione » nella galleria di Napoli non fossero segnate col nome del maestro, anche questi quadri di Giambellino probabilissimamente sarebbero stati attribuiti al Mantegna, come intervenne a parecchie altre pitture del Bellini della stess' epoca: e qui mi basti allegare la « Pietà » presso il cavaliere Menghini di Mantova, la « Trasfigu-

l' iscrizione, credo che si consentirà meco nel ritenerla apocrifa. Secondo me quel quadro di Giambellino è dei primi anni del secolo XVI, cioè del 1503 o del 1504; lo si confronti con la gran tavola del 1505 in S. Zaccaria. I signori Cr. e Cav. (I, 166) chiamano quel quadro « Giorgionesco. » Mi si permetta inoltre di osservare qui, che quella Madonna é talmente restaurata e ritoccata, da non permettere di parlare sul serio dei « touch of the trees. »

razione » nel Museo Correr a Venezia (n. 14), come pure la « Pietà » nella Galleria del Vaticano, per esempi di tali scambi.[1]

La rappresentazione del « rimpianto di Cristo » era in un certo tempo, dal 1460 al 1470, propriamente il tema favorito del maestro. Due di siffatte « Pietà » si trovano nel museo Correr a Venezia. Uno di quei quadri (n. 26) porta la cifra falsificata di Alberto Durer, e fu ascritto dai signori Cr. e Cav. a Pietro Maria Pennacchi (II, 227); esso rassomiglia assai al quadro (n. 28) della Galleria di Berlino e sarà incirca della stess' epoca. L' altra « Pietà » (n. 18) è talmente sfigurata dal ritocco, che a mala pena vi si riconosce la mano del maestro.

Ad epoca anco più giovanile di Giambellino pare a me potersi ascrivere il quadretto del « Crocifisso » nel museo Correr (n. 46). Questo quadro, a tempera, ben conservato, molto caratteristico, e che rammenta ancora vivamente il padre Iacopo, viene a Venezia attribuito al Mantegna; gli storiografi Cr. e Cav. (I, 534) l' ascrivono invece, come fu già detto, a Ercole Roberti da Ferrara.

Un' altra opera parimenti giovanile del maestro è la Madonna che tiene in grembo il Bambino addormentato, al n. 372 nell' Accademia di Venezia; tutta imbrattata, qual' è, conserva tuttavia molta attrattiva. Lo stesso soggetto lo

[1] A mio giudizio codesto quadro nel Vaticano non è che opera della bottega o copia (da un originale di Giambellino), probabilmente eseguita da *Giovanni Buonconsigli*, detto il Marescalco. Si confronti, per esempio, la testa della S. Maddalena nella « Pietà » del Vaticano con la testa del Santo nel quadro del Bonconsigli al numero 272 dell' Accademia di Venezia. Una seconda copia, più debole, dello stesso soggetto col nome di Giambellino la vidi, anni fa, nella collezione Costabili a Ferrara, ed è quindi probabile che quest' ultimo quadro abbia indotto i signori Cr. e Cav. ad ascrivere la pittura di Roma a Giovanni Bellini (I, 157).

lo troviamo ripetuto nel bel quadro di Bartolomeo Vivarini dell' anno 1464 della medesima galleria, al numero 1.

Se mi sono trattenuto a parlare di queste opere importanti, e in gran parte assai mal note, degli anni giovanili di Giambellino più che il tempo e il luogo non consentissero, lo feci solo per incoraggiare qualche giovine a studiare questo gran maestro e la sua scuola più a fondo, di quanto si è fatto finora.

Passiamo ora ad osservare le opere da lui esposte nella galleria di Berlino. Il catalogo non ne cita meno di quattro, cioè:

1. Il « rimpianto di Cristo » (n. 4). Questo quadro, benchè molto ritoccato, pure pare a me opera originale del maestro.

2. L' altro quadro, al contrario, con la Madonna e 'l Bambino, al n. 10, io l' ho per opera della bottega ossia eseguito da un aiuto sul cartone del maestro. La pittura originale è, se non vo errato, in possesso privato a Milano. Un terzo quadro della bottega, ma assai ritoccato, col medesimo soggetto, trovasi nella galleria della Biblioteca comunale di Treviso.[1] Il quadro di Berlino per altro è posto così in alto che non mi venne fatto di studiarlo a fondo.

3. « Maria col Bambino » (n. 11) mi sembra parimente *opera* della bottega; l' originale potrebbe essere il quadro molto ritoccato (n. 94) e con l' iscrizione falsificata nell' Accademia di Venezia, e di cui si parlò già più sopra.

Stupenda è invece:

4. la « Pietà » (n. 28), ossia il Cristo morto e sostenuto e rimpianto da due angeli addolorati.

[1] I signori Cr. e Cav. citano ambedue i quadri come opere originali di Giambellino (I, 152 e 153).

Mi gode l'animo di potermi congratulare con la direzione della Galleria per avere essa restituito al suo legittimo autore questo quadro tanto caratteristico di Giambellino e che finora veniva attribuito al Mantegna.[1] Un'altra « Pietà », ma assai sfigurata dai ritocchi, è posseduta, col nome di Mantegna, dal Cavaliere Menghini a Mantova. Fra tutti i dipinti rappresentanti la « Pietà », eseguiti da Giambellino, quello del palazzo municipale di Rimini e quello nella Galleria di Brera sono, nei miei occhi, i più pregevoli. È bensì vero che il quadro di Rimini i signori Cr. e Cav. vorrebbero toglierlo a Giambellino per darlo a quel mediocre artista che fu lo Zaganelli da Cotignola,[2] se non che con tale loro sentenza essi non fanno torto al solo Bellini, ma offendono pure il Vasari; poichè Messer Giorgio non solamente dice che quest'opera è di Giambellino, ma egli nota altresì chiaramente che fu da lui dipinta per Sigismondo Malatesta, dunque prima del 1468, l'anno della morte di Sigismondo.[3]

Fra i moltissimi scolari e imitatori di Giambellino non pochi si trovano rappresentati nelle sale della Galleria di Berlino.

Di *Cima da Conegliano*, sempre maestoso, benchè alle volte alquanto monotono, vediamo, al numero 2 una Maria in trono col Bambino e con Santi, e ai numeri 7 e 17 due buoni quadri di Madonne.[4]

[1] Pare che i signori Cr. e Cav. vogliano assegnare questo quadro al Bonsignori (I, 387, 1).

[2] I, 191.

[3] « Fece in Arimino al signor Sigismondo Malatesti una pietà con due (ve ne sono tre) puttini che la reggono, la quale è oggi in S. Francesco di quella città. » (Vasari, ediz. Le Monnier, V, 17). È soltanto da incolparne la negligenza dell'Aretino, se parla di due, invece di tre putti.

[4] A Roma (galleria Barberini) e a Firenze (galleria degli Uffizi) gli si attribuiscono de' quadri *non* suoi.

Di *Pier Maria Pennacchi* troviamo una « Pietà » al numero 1166, « Cristo nel sepolcro sostenuto da angeli. » Di quest' opera giovanile del Pennacchi i signori Cr. e Cav. (II, 227) parlano a ragione con grandissima lode, se non che essi osservano poi che le opere dei primi tempi di questo Trevigiano sono talmente diverse dalle sue posteriori, che avrebbero dovuto dubitare della autenticità di esse, se questa « Pietà » a Berlino non fosse firmata. E questo fatto essi se lo spiegano supponendo che il Pennacchi, prima di entrare nello studio del Bellini, abbia sentito l' influenza della scuola dello Squarcione a Padova, e che perciò le sue opere abbiano preso quell' aria di transalpino e di padovano, la quale rende così poco simpatici i quadri di tanti pittori antichi dell' Italia settentrionale. Il Pennacchi dunque, stando ai SS. Cr. e Cav., subito dopo il suo arrivo da Padova a Venezia, avrebbe dipinto la « Pietà ». col falso monogramma del Dürer (ora nel museo Correr n. 27), opera che rivela per la raffinatezza del suo stile l' influenza dei Bellini e dei Vivarini, ma che ciò non ostante è talmente tedesca nell' espressione, che il monogramma del Dürer e la data del 1499 messi sul quadro, anche oggidi vengono presi per moneta corrente. »

A giudizio degli illustri storici della pittura italiana lo stile dello Squarcione era dunque un mescuglio di « transalpino e di padovano », definizione alla quale non si può davvero fare il rimprovero di soverchia chiarezza.

Lo Squarcione, come si vede dal suo « polittico » (nella galleria comunale di Padova), non era pittore di prim' ordine, ma prababilmente, al pari del suo contemporaneo Pier della Francesca, era piuttosto un eccellente maestro di prospettiva. Questo mi pare che risulti evidente dalle opere dei diversi scolari dello Squarcione. Difatto, ciò che più di tutto ci fa forse riconoscere questa

scuola di Padova è appunto la eccellente prospettiva lineare nella quale si distinsero tutti gli scolari dello Squarcione: Marco Zoppo al pari di Gregorio Schiavone, il Mantegna al pari di Ansuino da Forlì, di Carlo Crivelli, di Nicoletto Pizzolo, di Dario, e di Girolamo, il maggiore, da Treviso.[1] Dall' uno o dall' altro di questi due ultimi scolari dello Squarcione potrebbe aver avuto i primi ammaestramenti P. M. Pennacchi. Ma l' asserzione degli storici, cioè, che le opere di questi Squarcioneschi abbiano un carattere *transalpino* così spiccato[2] da prenderle per opere del Dürer, mi pare affatto affatto priva di fondamento. È vero che vi è stato un tale il quale ha messo sulla bella « Pietà » nel museo Correr il monogramma del Dürer e la data 1499, evidentemente colla persuasione di poter vendere meglio il quadro, ma è pur vero chè solo da un osservatore superficiale quel monogramma può essere creduto autentico così come furon creduti e come si credono tuttora vere altre iscrizioni false apposte ad altri quadri. Ora ci sia lecito di domandare a tutt' i critici seri, i quali hanno veduto il quadro nel museo Correr, se sono d' accordo coi signori

[1] Di Dario di Treviso il signor Frizzoni-Salis a Bergamo possiede una « Pietà », il Cristo morto rimpianto da due angeli, dove si legge DARIVS TARVI; un secondo quadro di lui si trova nella galleria comunale di Bassano: segnato DARIVS p.; ritengo che sia anche *suo* e non di Giovanni e Antonio da Murano, come dice il catalogo della galleria dell' Accademia veneziana il « saluto dell' angelo » (n. 581 e 583), quadro citato anche dai signori Cr. e Cav. come opera dei Muranesi (I, 27). Di Girolamo, il maggiore, da Treviso si vede nel duomo di Treviso una Madonna col Bambino e coi SS. Sebastiano e Rocco, sui gradini del trono due angeli che suonano, segnata: Hieronymus Tarvisius pinxit 1487, e anco la raccolta di quadri Tadini a Lovere (provincia di Bergamo) possiede una « Pietà » (molto ritoccata) coll' iscrizione: Hieronymus Tarvisio pinsit (n. 250).

[2] Con questa locuzione non credo che i signori Cr. e Cav. vogliono indicare soltanto quello che è angoloso, goffo e nello stesso tempo meschino?

Cr. e Cav. che quel quadro cioè abbia un carattere transalpino, come sarebbe quello di un Dürer, della scuola di Colonia o dei Paesi Bassi, oppure se non ravvisino piuttosto con noi in quella « Pietà » la impronta di un grande artista veneto? Ci rincresce davvero che i signori Cr. e Cav. non si sieno accorti d'essere davanti ad una opera splendida e profondamente sentita di Giambellino e ci spiace non solo per loro, ma ancora e più per le conseguenze che cosiffatto svarione dovrà produrre nei loro lettori.

Degli altri condiscepoli del Cima e del Pennacchi (1480-1490) nello studio di Giambellino, come di Cristoforo Caselli da Parma, di Mansueti, di Lattanzio da Rimini,[1] di Niccolò Rondinelli da Ravenna, e altri, la galleria di Berlino non possiede opera alcuna, ma troviamo invece nel catalogo non pochi quadri di parecchi scolari del Bellini dei tempi posteriori; cioè del *Giorgione*, di *Lorenzo Lotto*, di *Vincenzo Catena* e di *Francesco Bissolo*. Anche questi ultimi quattro, come il Cima e il Pennacchi, erano della Marca Trevisana, contrada già famosa nel XIII secolo in tutta Italia per la sua eleganza, per il suo lusso e per le sue splendide e liete feste, per le quali anzi fu chiamata « amorosa » e « giocosa.[2] »

Il supposto quadro del *Giorgione* porta il numero 152 e rappresenta il ritratto di due uomini; ambedue di *età*

[1] Di *Lattanzio da Rimini* vedonsi due grandi tavole, l'una nella chiesa di Piazza, l'altra in quella di Piazzatorre, due villaggi, nella valle del Brembo, nelle vicinanze di Bergamo; inoltre una Maria che adora il divin Bambino posseduta dal Signor Federico Antonio Frizzoni a Bergamo, e un'altra Madonna, segnata col nome, presso l'antiquario signor Guggenheim a Venezia. Di *Iacopo da Montagnana* si trovano quadri nella chiesa del Santo e nella cappella del palazzo vescovile a Padova.

[2] Vedi Archivio Storico, Serie I, 8, 622.

media, col berretto in capo e in abito nero. I signori Cr. e Cav. suppongono che questo quadro sia[1] quello veduto dal Vasari a Firenze in casa dei figli del Borgherini, nel quale era ritratto il *giovine* Borgherini accanto al suo maestro.[2] Pare non pertanto che i signori Direttori della galleria, con un punto interrogativo appostovi, abbiano voluto significare i loro dubbi circa l' esattezza di tale supposizione. Io da parte mia credo che costoro non abbiano del tutto torto; prima perchè il quadro menzionato dal Vasari rappresenta un giovine ed un uomo più attempato, il maestro e lo scolaro, laddove qui vediamo due uomini tutt' e due di media età; secondo, perchè cotesto quadro non soltanto nel disegno e nel colorito, ma anche nel concetto, non rivela punto il Giorgione, ma rivela in generale un tempo posteriore a quello di lui. Del resto, questa pittura è in uno stato tanto deplorevole che, come parve ai signori Direttori, pare anche a me che il volerne dare un giudizio preciso sia cosa troppo arrischiata.

La galleria è assai ben fornita di quadri di *Lorenzo Lotto;* non ne ha meno di quattro e tutti autentici.

Il ritratto di un architetto (n. 153) è opera assai pregevole, dell' età matura del pittore; (1530-1540). Così pure lo è il doppio quadro rappresentante i SS. Sebastiano e Cristoforo del 1531. Il presunto proprio ritratto del Lotto ha il numero 326. Il Lotto, nato circa nel 1477, avrebbe dunque dovuto eseguire questo ritratto nel primo decennio del XVI secolo, nel caso che questo sia proprio il suo ritratto. Se non che il disegno e la maniera in questa pittura indicano un tempo assai posteriore. Che egli vi abbia segnato *L. Lotus pict.* invece di *pinxit*, non

[1] II, 155.

[2] Vasari VII, 83. « In Fiorenza è di man sua in casa de figliuoli di Giovan Borgherini il ritratto d' esso Giovanni, quando era giovine in Venezia, e nel medesimo quadro *il maestro che lo guidava.*

prova nulla, perchè troviamo il medesimo modo di segnare anche su quell'altro quadro (n. 325) di sua mano, il quale ritrae « l'accomiatarsi di Cristo dalla madre; » soggetto che fu ugualmente trattato intorno al 1520 dal Correggio in un piccolo quadro, che non so più dove trovasi ora. Il quadro di Berlino fu dipinto dal Lotto in Bergamo per Domenico Tassi. La donatrice col libro di preghiere in mano rappresenta la moglie di Domenico, Elisabetta Rota.[1] Da casa Tassi il quadro venne in casa del canonico conte Zanchi di Bergamo e fu in seguito venduto da questi al negoziante di quadri Massinelli, il quale lo cedette alla sua volta al signor Solly. Di questo quadro vidi, anni or sono, un'antica copia presso l'antiquario signor Baslini di Milano.

Anche i due quadri, attribuiti a *Vincenzo Catena*, sono opere pregiate e caratteristiche di questo maestro. Il numero 19 rappresenta Maria col Bambino circondata di Santi; il numero 32 è il ritratto di un Fugger di Augusta, stanziato a Venezia, e può essere considerato, a parer mio, per uno dei migliori ritratti di questo insigne pittore. Il primo maestro del Catena deve essere stato il suo compaesano Girolamo il maggiore da Treviso, come mi pare che si rilevi da parecchie opere giovanili del Catena stesso, delle quali ve n'ha una segnata col nome suo, nella galleria di Pest, un'altra nella galleria comunale di Padova.[2]

A *Francesco Bissolo*, altro Trevigiano e scolaro anzi

[1] Vedi Francesco Maria Tassi, Vite de' pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi I, 125.

[2] Il quadro nella galleria comunale di Pest (n. 138) rappresenta Maria col Bambino in grembo, ai lati S. Giuseppe e una Santa; segnato: VINZENZO C. P. La maniera ricorda Girolamo da Treviso, la composizione Giambellino. La « presentazione al Tempio » (n. 29) nella galleria comunale di Padova e segnata VINCENTIUS de Tarvisio.

imitatore di Giambellino, appartiene la « Resurrezione di Cristo » (n. 43). Le migliori opere di questo pittore di terz' ordine sono spesso attribuite al Bellini. Tra le altre, si assegna tuttora a Giambellino la molto ammirata Madonna fra due Sante nella Sagrestia del Redentore a Venezia.

Troviamo qui pure alcune opere degli scolari bergamaschi di Giambellino: per esempio, un pregevolissimo ritratto di donna, la cui fattura si avvicina molto a quella di Lorenzo Lotto, di *Palma* il vecchio[1] (n. 197) dipinto fra il 1512 e il 1520; e un' « adorazione dei magi » (n. 22) di *Francesco Rizo da Santa Croce* (villaggio nel Bergamasco). Una copia di questo ultimo quadro trovasi nella galleria comunale di Verona. L' originale è di Andrea Mantegna ed è posseduto dicesi da Lady Ashburnham a Londra. Ne vidi una copia, fatta evidentemente con iscopo d' ingannare, presso un negoziante di Venezia. Il disegno di questa copia era probabilmente cal-

[1] I disegni dei Vèneti sono in generale rari, molto più rari di quelli dei maestri più insigni dell' Umbria e della Toscana. L' Ambrosiana (Libro Resta) possiede un disegno a penna di *Girolamo* (e non Francesco) di *Santa Croce*, rappresentante un trittico con la fuga in Egitto nel mezzo, e i santi Pietro e Paolo, e Lorenzo e altro santo dai lati; nella lunetta l' adorare del Bambino ossia il Presepio; (fotografato dal Lose a Milano). Non ho mai veduto disegni di Palma il vecchio; quel disegno a matita rossa: Maria con in collo il Bambino nudo (posseduto dal marchese di Chennevières) che fu ammirato come lavoro di Palma il vecchio nella grande Esposizione di Parigi, e fu dichiarato dal signor Charles Ephrussi (Les dèssins des maitres anciens, etc. pag. 145) un « Palma *condensé* » non appartiene, secondo me, al Palma, ma bensì a G. A. Pordenone. Si ponga a confronto per esempio il Bambino di questo disegno con quello del disegno del Pordenone, che vedesi nell' Accademia veneta (n. 155 nel catalogo del fotografo A. Perini). La fotografia del disegno del marchese di Chennevières ha il numero 212 nel catalogo di Braun. Anche solo il tipo del viso della Madonna rivela il Pordenone. Il Palma è inoltre sempre più quattrocentista nel disegno dei suoi quadri, e non è mai così franco e largo come è l' autore di quel diseguo a matita rossa.

cato dal quadro originale, perchè corrispondeva a capello alle forme del Mantegna. Francesco Rizo vuol' esser nato verso il 1480 e dev' esser venuto molto giovine a Venezia nello studio di Giovanni Bellini. La sua « Annunziazione », segnata col nome e con la data del 1504, che ora è nella galleria comunale di Bergamo, [1] è del tutto Bellinesca e ha una stretta attinenza con le opere dei primi tempi di *Andrea Previtali*, concittadino e condiscepolo del Rizo.

Anche del Previtali havvi un buon quadro in questa Galleria, rappresentante « Maria col Bambino e con Santi, » al numero 39.

E nemmeno mancano qui opere di quell' altro pittore col nome di *Santa Croce*, cioè del sobrio e monotomo *Girolamo*, forse parente o almeno scolaro di Francesco Rizo. Il Catalogo gli assegna quattro quadri, ed a ragione: la « Natività di Cristo » (n. 24), il « Martirio di S. Sebastiano » (n. 26), l' « Incoronazione di Maria » (n. 33) e la « Crocifissione di Cristo » (n. 35). Le opere giovanili di Girolamo, alcune delle quali si trovano nella interessante galleria comunale di Bergamo, lo rivelano scolaro di Francesco. Più tardi egli si fece qualche volta ad imitare, tra gli altri, anche il Cima. Quei suoi quadretti tutti monotoni allo stesso modo, che s' incontrano quasi in ogni galleria, paiono eseguiti fra il 1525 o il 1540. Su molti dei suoi quadri Girolamo dipinge un papagallo. Ma questo pittore si distingne inoltre dagli altri nel modo di trattare il paese che veste di arboscelli bassi, tondi, allineati, e vi fa l' orizzonte listato. La tecnica di Girolamo da Santa Croce è eccellente, ma la sua fantasia e il suo gusto sono però assai dozzinali; perciò non riusci bene che nei

[1] Tempo fa questo quadro ornava la chiesa del villaggio di Spino nella valle del Brembo, non lungi da Bergamo.

ritratti, uno dei quali vedesi nella galleria Poldi-Pezzoli a Milano, ed è opera pregevolissima.

Pietro Paolo da Santa Croce, il quale lavorò fino alla fine del secolo XVI, se non figlio, fu certamente scolaro o imitatore di Girolamo. Sull'altare della Chiesetta degli Scrovegni a Padova havvi un quadro segnato del suo nome. Anche nel museo Correr a Venezia si trovano alcuni quadri di Pietro Paolo; un altro « Cristo in casa delle Marie » coll'iscrizione falsificata (Laurentii Canotii de Lendinara opus) (n. 312) è nell'Accademia di Venezia.[1]

Prima di passare all'esame dei quadri di uno dei più celebri imitatori di Giambellino, cioè a dire di *Antonello da Messina*, non posso a meno di accennare ai miei lettori alcune opere che di *Vittor Carpaccio* si trovano nella galleria di Berlino. A questo ingenuo e sempre amabile, e spesso anche umoristico narratore di leggende, appartiene la « Benedizione di S. Stefano » (n. 23) e la « Madonna con Santi. » (n. 14). Il primo di questi quadri fu dipinto dal Carpaccio, unitamente a quattro altri, per la scuola di S. Stefano a Venezia. Chi però volesse conoscere più a fondo questo pittore, dovrebbe seguirlo a Venezia, dove, in S. Giorgio degli Schiavoni e particolarmente nell'Accademia si vedono le migliori sue opere.

Osserverò di passaggio che la direzione della galleria di Berlino col magnifico ritratto di una figlia di Roberto Strozzi del Tiziano (n. 160), acquistato da essa nel 1878 nel palazzo ducale degli Strozzi a Firenze, venne ad arricchire questa raccolta di un tesoro, che tutte le gallerie del mondo le invidieranno.

[1] Anche i signori Cr. e Cav. riconobbero la falsificazione dell'iscrizione su questo quadro (I, 371, 5).

In questa rassegna mi sarebbe piaciuto assai di fare alcune altre osservazioni su questo o su quell'altro quadro della scuola veneziana che sono nella galleria di Berlino, ma purtroppo sono costretto di riserbarle per un'altra occasione, importandomi ora sopratutto, prima di prendere commiato dai pittori veneti, d'invitare i miei lettori a considerare pacatamente parecchi quadri che sono firmati col nome di un artista, il quale, quantunque nato e ammaestrato nei primi rudimenti dell'arte lungi da Venezia, ciò nullameno, sotto alcuni rispetti, vuol'essere, nel parer mio, annoverato nella scuola veneziana; intendo parlare di *Antonello da Messina*, salito nei tempi nostri in così gran fama.

Fra le opinioni, passate in giudicato col procedere del tempo, e delle quali non si occupa più nessuno, c'è anche quella secondo cui Antonello sarebbe andato nella Fiandra ad impararvi l'arte del dipingere a olio da Ian van Eyck. (Alcuni autori moderni sostituiscono al van Eyck, morto nel 1441, Roger van der Weyden o anche Hans Memling). Se non m'inganno assai grossamente, noi andiamo debitori di questa favola alla immaginativa vivace di qualche siciliano.

Esaminiamo la quistione spregiudicatamente.

Che i pittori di Europa abbiano adoperato molto prima dei fratelli van Eyck l' « oil medium », per servirmi d'una locuzione favorita dai signori Cr. e Cav., ce ne fa fede non pure il « Trattato della » Pittura di Cennino Cennini, pubblicato l'anno 1437, ma eziandio la molto anteriore « diversarum artium schedula » di Frate Theophilus.

L'iscrizione apposta sulla tomba di Ian van Eyck non parla della sua scoperta della pittura a olio:

Hic jacet eximia clarus virtute Ioannes,
In quo picturae gratia mira fuit etc. [1]

Neppure uno fra gli scrittori tedeschi del XV secolo parla di questa scoperta del van Eyck; e, mentre la maggior parte dei pittori della Germania, come Martin Schongauer, Michel Wohlgemuth, Albrecht Dürer, Hans Holbein il maggiore, Burckmaier e altri si andavano appropriando il sistema di colorire a olio *perfezionato* dai fratelli van Eyck, non venne in mente a nessuno di qua dalle Alpi di farne rumore. E pare che neppure in Italia, prima che fosse pubblicata nel 1550, fra le « Vite » del Vasari, la biografia di Antonello da Messina, la nuova maniera fiamminga di colorire abbia sollevato gran chiasso.

Bartholomeo Facio, nel suo libro scritto nel 1456 « de viris illustribus, » nota, è vero, parlando di Ioannes Gallicus (van Eyck) che, come pittore pratico egli chiama « princeps pictorum, » che egli « multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et ab aliorum auctorum lectione dedicerat. »

Un contemporaneo del Facio, l'architetto e scultore fiorentino Antonio Averulino, detto il Filarete, dice nel XXIV libro del suo « Trattato della Architettura, ecc. » (in manoscritto nella biblioteca Magliabecchiana a Firenze), e anche *in olio* tutti questi colori si possono porre su tela o su legno, ma perciò bisogna adoperare un *altro sistema di pittura*, che è molto bello per quelli che lo conoscono. In Germania (Lamagna) si lavora bene in questo modo, si fanno ammirare particolarmente messer Ian van Brügge e messer Roger (van der Weyden) i quali lavorano eccellentemente con colori a olio. *Domanda:* Dimmi in che modo adoperasi quest'olio, e che

[1] Vedi: Zani, Enciclopedia ecc. Vol. II, 305.

sorte d'olio è? *Risposta:* Olio di lino. *Domanda:* Non è esso molto torbido? *Risposta.* Sì, ma gli si toglie il torbido, però non saprei in che modo ecc.[1]

Nell'anno 1464, quando il Filarete scrisse il suo Trattato, Antonello, nato secondo gli storici verso il 1414, aveva cinquant'anni; non pertanto il Messinese non vi è neppure menzionato, come abbiano veduto, dal Filarete. Parimente non parlano di lui nè Ciriacus da Ancona, nè il toscano Albertini.

Fra tutti gli scrittori del XV secolo egli è nominato soltanto dal *Siciliano* Matteo Collaccio, ed è citato in una lettera diretta a un altro Siciliano, rettore dell'Università di Padova, nella quale egli parla degli uomini celebri dei suoi tempi: « habet vero haec aetas Antonellum Siculum, cujus pictura Venetiis in Divi Cassiani aede magnae est admirationi. »

Alberto Dürer, il quale nel 1494 visitò per la prima volta la Città delle lagune, poco dopo la morte di Antonello, non fa cenno di lui nelle sue lettere posteriori o nelle sue note; segno mi pare, che Antonello a Venezia, come artista, non era ancora salito in quella fama, e non poteva avere agli occhi delle persone intelligenti quella importanza, che gli si è voluto dare cinquant'anni più tardi, come ne fa fede il Vasari.

Nel 1524 il patrizio veneto Marcantonio Michiel, appassionato dilettante di belle arti,[2] s'indirizzò all'architetto Summonzio da Napoli, per averne notizie più esatte intorno ad Antonello da Messina. La risposta del Napoli-

[1] Risulta da ciò, che al tempo del Filarete il nuovo sistema di dipingere dell'Eyck era da noi conosciuto in teoria e che nondimeno nessuno tra i pittori italiani si era ancora risoluto ad abbandonare il metodo indigeno della pittura a tempera.

[2] In questo Marcantonio Michiel suppongo io pure con altri, l'« Anonimo » del Morelli.

tano al Veneto è di questo tenore: « Da questo tal tempo (del re Ladislao) non havemo avuto fino a maestro Colantonio, nostro napolitano, persona tanto disposta all'arte della pictura, che se non moriva giovane era per fare cose grandi. Costui non arrivò per colpa de' tempi alla perfettione del disegno delle cose antiche, siccome ci arrivò il suo didiscepolo Antonello da Messina, *homo secondo intendo* noto appresso voi. La professione di Colantonio tutta era sì come portava quel tempo in lavoro di Fiandra e lo colorire di quel paese, al che era tanto dedito che aveva deliberato andarvi. Ma il re Raniero[1] (Ruggieri) lo ritenne qui con mostrarli ipso la pratica e la tempera di tal colorito. » Da Colantonio, che morì ancor giovine, l'imparò poi il suo scolaro Antonello da Messina.[2]

La critica moderna ha provato luminosamente che quel pittore napoletano Colantonio del Summonzio non è che una delle molte invenzioni o illusioni del patriottismo locale napoletano,[3] ma ciò, per altro, non importa al nostro argomento. A me preme solo di far notare ai miei lettori, che il primo artista che ci parla dell'istruzione artistica di Antonello, l'architetto napoletano Summonzio, gli fa imparare la *nuova* maniera fiamminga di dipingere in olio, non in Fiandra, come dice il Vasari, ma in *Italia*.

In opposizione a questa narrazione del Napolitano si trova quella, credo fatta venticinque anni più tardi, la quale fu mandata da un dotto Siciliano al Vasari per le sue « Vite. » Secondo quest'ultimo, Antonello avrebbe imparato il disegno a Roma (da chi?) e si sarebbe poi

[1] Il re Ruggiero regnò a Napoli dall'anno 1435 fino al 1442.

[2] Vedi Lanzi, Storia pittorica dell'Italia, Milano 1824, II, 319.

[3] Vedi Cr. e Cav. I, 335 e II, 78 e il dottor Gustavo Frizzoni, (Archivio Storico Italiano) « Napoli nei suoi rapporti coll'arte del Rinascimento. »

ritirato a *Palermo*,[1] dove egli salì in gran fama, e dopo alcuni anni di soggiorno colà sarebbe ritornato alla sua città natale, Messina, e ivi avrebbe riaffermato la fama acquistatasi a Palermo. Se non che, andato un giorno Antonello a Napoli, ed essendogli stato mostrato colà il bel quadro di Ian van Eyck, mandato di Fiandra al re « Renè, » egli restò così colpito dalla vivacità dei colori e dalla bellezza di quel dipinto, che, messo da banda ogni altro pensiero, se n' andò difilato in Fiandra, dove ebbe liete accoglienze da Ian van Eyck, che gli insegnò il segreto di colorire a olio. Tornato dalla Fiandra a Messina, dunque nel 1440 e 1441, perchè Ian van Eyck morì in quest' ultimo anno, Antonello non si sarebbe fermato che pochi mesi nella sua città natale e se ne sarebbe poi andato a Venezia, circa nell' anno 1442 o 1443.

Sentiamo ancora cosa ce ne sa dire un Siciliano posteriore, il Maurolicus (Hist. Sican. fol. 186). Secondo lui Antonello avrebbe: « ob mirum ingenium Venetiis aliquod annos publice *conductus* vixit: Mediolani quoque fuit *percelebris*. » Eppure è strano che non un solo scrittore contemporaneo di Milano faccia menzione della presenza del celeberrimo Antonello da Messina nella capitale della Lombardia!

Se stranissima era dunque la narrazione del Summonzio, bisogna pur dire che tanto dalle parole dei Siciliani Matteo Collaccio e Maurolicus, quanto dalla biografia di Antonello nell' opera collettiva del Vasari guarda fuori il patriottismo locale siciliano così ingenuo, così infantile, che ci fa davvero sorridere. E, difatti, nessuna biografia di artisti celebri nelle « Vite » del Vasari offende la cronologia e la storia quanto appunto quella di Antonello da Messina.

[1] A me pare che da questo passo guardi fuori una faccia palermitana.

E, per colmar la misura, egli conclude col seguente epitaffio che, dice, sarebbe stato messo sulla tomba del maestro morto a Venezia nel 1493; epitaffio, *che, per quanto e per quante volte si sia cercato, a nessuno venne mai fatto di scoprire.*

D. O. M.

« Antonius pictor, precipuum Messanae suae et Siciliae[1] totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem (!) *primus* italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus. »

Tutto ciò, come pure la storia aggiuntavi di Domenico Veneziano e di Andrea del Castagno, non pare veramente molto serio, ma anzi assai comico, nè so comprendere come finora in Italia, dove dal secolo passato fino ai nostri dì tanti uomini dotti si sono affaticati a studiare e chiosare la biografia di Antonello, nessuno siasi mai accorto dell'assurdità di tutta questa narrazione nell'opera del Vasari.

Insomma, se vogliamo avere un po' di luce intorno a questo pittore, non bisogna tener conto della biografia del Vasari ma ci conviene fare delle indagini altrove. Lasciamo dunque che parlino le opere di lui.

Il più antico quadro di Antonello da Messina (per quanto io mi sappia) segnato con data, appartiene all'anno 1465. Trovasi ora nella Galleria nazionale di Londra (n. 673), e rappresenta il « Salvator mundi, » ed è segnato con un

[1] Un Italiano dell'Italia media o settentrionale avrebbevi probabilmente messo Italiae invece di Siciliae.

cartello più grande dei cartellini di epoca posteriore di Antonello, portante la scritta:

Antonellus Messaneus.

Codesto quadro, così nell' espressione come nel colorito, riflette ancora assai la maniera fiamminga.

Hanno ugualmente l' impronta fiamminga alcuni piccoli dipinti rappresentanti l' « Ecce homo » senza iscrizione; dei quali l' uno si trova in casa Spinola delle Pelliccierie a Genova, l' altro nella Galleria comunale di Vicenza (3 stanza n. 12). Ambedue codesti quadri, molto sciupati da restauri, potrebbero forse essere stati dipinti anche prima dell' anno 1465. Alla stessa prim' epoca fiamminga del maestro (1465-1470) potrebbe pure appartenere l' « Ecce homo, » anch' esso molto danneggiato dal restauro, che è presso il signor Zir a Napoli. Queste quattro teste di Cristo ora citate sono assai fiacche nella modellazione, hanno, come fu detto, molto del fiammingo, così nel concetto come nel colorito rossiccio del viso, caratteristico della scuola del van Eyck, e, *confrontati poi coi quadri del maestro posteriori d' un dieci anni, si capisce senz' altro che sono opere d' un artista ancora molto inesperto nell' arte sua.*

Nei primi mesi del 1473 Antonello deve aver terminato il « Trittico » per la chiesa di S. Gregorio a Messina, ma che l' abbia condotto in Messina piuttosto che a Venezia, donde egli avrebbe potuto facilmente mandarlo in Sicilia per mare, non è ancora provato.[1] È quasi

[1] Questo quadro si trova adesso nell' Università a Messina, ma in uno stato deplorevole. Esso è segnato: Anno. Dm. m. cccc septuagesimo tertio. Antonellus Messanensis pinxit. Ha ancora un' aria molto fiamminga e rivela un maestro che sapeva bensì maneggiare egregiamente il pennello, ma che non era gran maestro nel ritrarre le forme del corpo umano.

accertato che in quell' anno Antonello si trovasse già a Venezia.

La conoscenza pratica della nuova maniera, sconosciuta ancora a Venezia, di velare i quadri, dipinti a tempera, con colori a olio, deve aver fatto risaltare Antonello fra i suoi colleghi più di quanto meritasse. Difatti vediamo che i Proposti della chiesa di S. Cassano lo onorano subito d'una commissione. Codesta tavola, assai lodata da Matteo Collaccio e dal Sabellico, segnata con la data 1473, è sgraziatamente sparita da vari anni. Nè soltanto i Proposti delle chiese a Venezia si servirono del suo pennello, ma anche i Patrizi vollero farsi ritrarre secondo il nuovo sistema di pittura adoperato da Antonello. A giudicarne dai numerosi ritratti che fece Antonello in quegli anni, ei vuol' essere stato allora il più ricercato ritrattista a Venezia.

Un ritratto maschile del 1464, firmato Antonellus Messaneus, era presso il duca di Hamilton. Il famosissimo e assai prezioso ritratto nel *Salon carrè* del Louvre è del 1475, ed è parimente firmato Antonellus Messaneus; dell' istess' anno e con l' iscrizione Antonellus Messaneus è il « Crocifisso » nella Galleria di Anversa, nel qual quadro mi pare scorgere una leggiera influenza del Carpaccio sul Messinese. Benchè Antonello avesse portato seco a Venezia il nuovo metodo di colorire, ciò non pertanto, come artista egli doveva indubitatamente sentirsi da meno dei fratelli Bellini, dei Vivarini, e perfino del Carpaccio. A me pare che i suoi quadri degli anni posteriori facciano chiarissima fede che a Venezia, con lo studio delle opere dei grandi pittori di colà, egli si venisse a poco a poco perfezionando; sì che in seguito poi Antonello raggiunse quel grado di perfezione, particolarmente nel ritrarre le forme e nella prospettiva lineare, che manca ancora affatto nei suoi « Ecce homo »

di epoca anteriore, ma che ammiriamo invece nei suoi ritratti degli anni 1475, 76 e 78. Fino a quest'ultimo anno l'incarnato nei quadri di Antonello serba quel colore fiammingo rossiccio,[1] mentre il ritratto maschile dell'anno 1478, nella Galleria di Berlino (n. 18) ha già un colorito più chiaro, simile a quello dei quadri di Giambellino. Fra tutti i ritratti del Messinese io per me darei la preferenza a questo di Berlino. Poichè in tutti gli altri ritratti, tanto in quelli dei primi tempi, quanto in quelli eseguiti durante il decennio 1480-90, per esempio, nello splendido ritratto maschile che era presso l'avvocato Molfino a Genova, e che sgraziatamente fu venduto in Inghilterra, o in quel ritratto di uomo incoronato di alloro che trovasi nel Museo civico di Milano, Antonello suole esagerare la prospettiva lineare dell'occhio a tal segno, che lo sguardo della persona rappresentata ne acquista un'acutezza non punto naturale, come accadde eziandio al Dürer nel suo stupendo ritratto del vecchio Holtzschuher di Norimberga.

A quest'epoca sua più matura, ch'io chiamerò la veneziana, attribuisco, oltre al S. Sebastiano di Dresda, anche il bel ritratto di un giovine della Galleria di Berlino (n. 25), un « Cristo sulla croce » posseduto del testè defunto duca di Castelvecchio a Roma, non che il S. Sebastiano, (n. 16) pur troppo tutto ritoccato, dell'Istituto Staedel a Francoforte.

Non è a supporsi — badiamo — che Antonello dal 1478 fino alla sua morte, seguìta nell'anno 1493, abbia dipinto solo questa mezza dozzina di quadri, quasi tutti piccoli; altri e parecchi, forse cospicui, deve averne di-

[1] Così, per esempio, nel ritratto maschile in casa Trivulzio a Milano, dell'anno 1476, in quello della Galleria Borghese a Roma, in quell'altro nella collezione del principe Giovanelli a Venezia.

pinto; ma dove mai sono essi nascosti? Niuno, per ora, ha saputo rintracciarli.

Abbiamo veduto che le opere più antiche di Antonello si possono, al massimo, far rimontare agli anni 1464 e 1463, e che codeste teste di Cristo rivelano la mano di un pittore ancora molto inesperto. Se il Messinese fosse nato nel 1414, come ripetono gli storici, copiando dal Vasari, si potrebbe domandare dove sono le opere fatte nella sua gioventù; a meno che non si voglia supporre non essersi egli dedicato all'arte della pittura prima dell'età di quarant'anni. Il Vasari lo fa morire nel 1493, all'età di *quarantanove* anni. Se crediamo all'Aretino, Antonello non sarebbe dunque nato che solo intorno all'anno 1444, lochè mi pare verosimile sotto tutti i rispetti. Il Gallus, nei suoi annali di Messina,[1] mette la nascita di Antonello circa undici anni prima della morte del re Alfonso, seguita nel 1458, dunque nell'anno 1447. Laonde supponendo che Antonello fosse nato in sul principio dell'anno 1445 e fosse morto verso la fine del 1493, egli avrebbe dipinto il *Salvator mundi* della Galleria nazionale di Londra, all'età di vent'anni; età la quale ha la conferma perentoria nella maniera di quel quadro. Da questo tempo fino all'anno 1478 possiamo seguire anno per anno i suoi progressi. La sua natura italiana si va sviluppando a poco a poco dalle impressioni fiamminghe, che aveva ricevuto dall'insegnamento del suo primo maestro; e ciò è tanto vero che nel ritratto del 1475 del Louvre, come in quello del 1476 di casa Trivulzio, si rivela già pienamente l'indole meridionale del pittore laddove nel quadro (n. 18) della Galleria di Berlino del 1478 abbiamo dinanzi a noi il Siciliano che ha ricevuto impressioni dell'ambiente Veneto. Ora, se è vero che nello

[1] Vedi Hackert, Memorie dei Pittori Messinesi.

svolgimento artistico e nella trasformazione dell'arte di Antonello nessun altro pittore di Venezia abbia avuto maggiore influenza di Giovanni Bellini, egli è altrettanto innegabile che, in presenza di questo suo S. Sebastiano nella Galleria di Dresda, noi rimaniamo persuasi che anco le famose pitture murali del Mantegna a Padova, lasciarono una forte impressione nell'animo del Messinese.[1]

Mi sarà quindi lecito di concludere che Antonello si fece grande artista solo a Venezia, il che difficilmente sarebbe avvenuto, ov'egli fosse colà arrivato nella già avanzata età di cinquantotto o cinquantanove anni.

Finalmente ci facciamo la domanda: era egli davvero necessario di far andare un Italiano a Bruges per uno scopo che questi poteva ottenere ugualmente nella propria patria? E non si trovavano forse verso la metà del XV secolo dei pittori fiamminghi della scuola del van Eyck a Napoli e altrove? Noi sappiamo che perfino il celebre Roger van der Weyden si trattenne in quei tempi parecchi anni in Italia. Laonde parmi che dovrà per lo meno ammettersi che Antonello abbia potuto imparare e praticare il modo di dipingere usato dal van Eyck tanto in Italia da un qualche pittore fiammingo, quanto in Fiandra.

La lunga vita artistica di oltre vent'anni, quale fu

[1] Un'opinione affatto diversa dalla nostra sull'importanza di Antonello nello sviluppo dell'arte italiana, la manifestò tra i critici più serii il chiarissimo barone di Rumohr. « Accanto ai bei quadri di van Eyck, » dice egli nel suo opuscolo: *tre viaggi in Italia,* « il museo di Berlino ha anche *tre* opere di Antonello da Messina. Con questi quadri la galleria di Berlino può dimostrare ad evidenza, come nessun'altra, che quella *scuola veneziana,* che suol chiamarsi la veneziana senz'altro, voglio dire quella che si è propagata da Antonello sino ai Bellini e oltre, ha ricevuto dagli *antichi Fiamminghi* tanto il meccanismo della pittura a olio, quanto particolarmente il suo *indirizzo naturalista.*

quella di Antonello a Venezia, come anche l'alto posto che ivi acquistò, segnatamente come ritrattista, non poteva non esercitare qualche influenza anco nella sua patria. E di fatti chi visita le chiese di Messina e dei paesi lungo la costa orientale della Sicilia fino a Siracusa, troverà in parecchie di esse delle Madonne dipinte e scolpite, che gli ricorderanno tanto Antonello quanto Giambellino, qualche volta anche Cima da Conegliano. Laonde non si può dire che vi sia stata una scuola d'arte originaria messinese, come neppure si può parlare d'una scuola indigena palermitana. I quadri di *Pietro da Messina*,[1] di *Maso*, di un *Antonello Saliba*, di *Salvo d'Antonio*, del così detto Francesco Cardillo e

[1] Di Pietro (in veneto Piero, onde più tardi si sarà probabilmente formato il *Pino* da Messina) si trova una Madonnina, segnata col nome nell'Oratorio della chiesa di S. Maria Formosa a Venezia; un'altra è posseduta dalla vedova del marchese Arconati-Visconti a Milano, parimenti segnata Petrus Messaneus. Quadri non segnati di questo artista mediocre, che imitava ora il suo maestro Antonello, ora Giambellino, qualche volta anche Cima da Conegliano, mi pare di averne veduti parecchi anche in Sicilia, per esempio, nella prima sala della galleria di pitture dell'Università di Messina: una Madonna che adora il divin Bambino che le sta davanti, su fondo d'oro; nella seconda sala una Madonna molto restaurata con in collo il Bambino addormentato. Vidi pure un paio di queste Madonne di Pietro da Messina, anni fa, anche in casa dell'antiquario Sig. Guggenheim a Venezia, e so che una di quelle Madonne fu venduta a un conte Pourtalis di Berlino. La Madonna col Bambino, detta di Giambellino, sempre molto ammirata, benchè assai guasta dai ritocchi, dietro all'altare maggiore della chiesa degli Scalzi a Venezia, potrebbe, se non m'inganno, essere anch'essa di Pietro, e così parimente una Madonnina (n. 23) nella Galleria comunale di Padova, ecc.

Una Madonna firmata col nome di Maso e colla data del 1516 su fondo d'oro, col ritratto del donatore, trovasi nella chiesa di S. Lucia a Messina. Pare che codesto Maso abbia maggiormente subito l'influenza di Pietro che di Antonello.

Di *Antonello Saliba* da Messina il Museo di Catania possiede una tavola sulla quale è rappresentata sopra un trono Maria che porge un fiore al Bambino, che le sta ritto sul ginocchio destro. Su d'un cartellino si legge l'iscrizione seguente: Antonellus Missenius Saliba hoc pfe-

d'altri, come anche le statue della Madonna col divin Bambino in collo nelle chiese di Messina, di Taormina, di Catania, di Siracusa, ecc. hanno tutte l'impronta della scuola veneziana, e fanno supporre che tutti quegli artisti della Sicilia orientale siano stati attirati a Venezia dal loro celebre concittadino Antonello, e che ivi appunto siano stati primieramente ammaestrati nell'arte. Se non che Antonello ebbe grande influenza non solo sui suoi concittadini siciliani, ma eziandio su parecchi pittori dell'Alta Italia: — per convincersene si esaminino i quadri, per esempio, di Iacopo de' Barbari, i ritratti di Filippo Mazzola e di Andrea Solari.

Il catalogo di Berlino assegna tre quadri ad Antonello da Messina, cioè: il S. Sebastiano (n. 8), Maria col figliuolo (n. 13) e il celebre ritratto di un giovine vestito alla veneta (n. 18).

cit opus 1497, die 2 Iulii. Anche questo Messinese è della scuola di Antonello e di Pietro da Messina.

Della stessa scuola pare sia uscito anche quel *Salvo d'Antonio*, un quadro del quale, la morte di Maria, firmato, trovasi nella sagrestia dei canonici del duomo di Messina. Salvo deve aver visitato più tardi anche la scuola di Milano. Se abbia mai esistito il pittore *Francesco Cardillo* da Messina, al quale si attribuisce la « Visitazione della Vergine » sul secondo altare nella chiesa del convento di Montalto a Messina, non saprei dire; ma ciò che mi pare certo è che quel quadro sia opera di un pittore che ebbe strette attinenze con Pietro da Messina. Incontriamo dei quadri della stessa scuola di pittura a Messina: nelle chiese dello Spirito Santo, dell'Annunziata dei Catalani, dei Cappuccini; a Taormina nella chiesa di S. Agostino e altrove. Questa scuola che deriva da Antonello e dai Veneti dominò assoluta nei due ultimi decenni del XV e nei primi del XVI secolo sulla costa orientale della Sicilia, finchè verso l'anno 1519 il così detto Raffaello messinese, lo sguaiato e barocco *Girolamo Alibrandi*, plagiario della peggior sorta, venne a presentarsi nella sua città natale, e vi eclissò tutti gli altri pittori. (Vedi i suoi quadri nelle chiese di S. Niccolò, nel duomo — sagrestia delle messe — e in S. Dionigi. Più tardi giunse a Messina Polidoro da Caravaggio, e vi fondò una scuola, a dir vero, assai meschina, la quale si spense col suo scolaro, il Tonno, che fu anco il suo assassino.

Il quadro di S. Sebastiano porta l'iscrizione: Antonellus MESANEVS (sic). Questo quadro è troppo fiacco nel disegno ed è dipinto troppo rozzamente per poterlo credere di Antonello stesso. Del resto Antonello metteva sempre il suo nome sopra *un cartellino* e scriveva Messaneus con due S. Perciò credo che tanto questo S. Sebastiano, come anche quell'altro simile a questo, che è nella galleria comunale di Bergamo, debbano essere lavori della bottega di Antonello e l'iscrizione sia stata evidentemente apposta al quadro dopo la morte di Antonello.

Il secondo quadro « Maria col figliuolo » porta anch'esso, secondo me, una falsa iscrizione. Chissà che codesto quadro non sia opera di Pietro da Messina? La forma della mano di Maria, è vero, si avvicina più in questo quadro, che in quello di Pietro in S. Maria Formosa, alla forma delle mani che dipingeva Giambellino; la forma delle gambe del Bambino, come pure la testa di Maria sono ugualmente imitate da Giambellino, ma la forma dell'orecchio terminato in punta, gli arbuscelli diritti e allineati, mi pare che indichino piuttosto Pietro che altri scolari di Antonello. Ad ogni modo il quadro, ripeto, mi pare tanto fiacco, che non oso attribuirlo ad Antonello stesso. Stupendo è invece il terzo quadretto col ritratto di un giovine (n. 18). In questo quadro il Messinese è già affatto giambellinesco-veneto. La data originale del 1478 o 79 fu probabilmente mutata nel 1445, con l'intenzione forse di mettere meglio d'accordo il quadretto col supposto anno della nascita di Antonello, il 1410.

Oltre a questo piccolo ritratto, credo che la Galleria di Berlino ne possegga un altro di *Antonello da Messina*. Rappresenta anch'esso un giovine, porta il numero 25 e nel catalogo è ascritto alla scuola *veneta*. Il che

mi persuade viepiù che il Siciliano col tempo venne a Venezia a trasformarsi in Veneziano. Questo quadro lo credo dipinto nel decennio dal 1480 al 1490.

Il noto critico e scrittore d'arte, il signor A. Michiels[1] cita un terzo ritratto di Antonello, che egli crede di aver scoperto nella Galleria di Berlino. « C'est l'image de Philipe le Bon. Le style du peintre s'y manifeste an premier coup d'oeuil » (n. 537). Un ritratto di Filippo il buono si trova difatti sotto questo numero, ma esso appartiene senza dubbio a un Fiammingo, nè è possibile che il celebre signor Michiels abbia confuso questo maestro con Antonello. Ma basta del Messinese. Temo, purtroppo, che le mie idee alquanto ardite intorno a questo pittore tanto celebrato, e il mio tentativo di assegnargli nella storia dell'arte un posto inferiore a quello che occupò finora, possa aver irritato i nervi di parecchi fra i miei colleghi. Mi perdonino essi anche questa eresia insieme con le molte altre, considerando che noi viviamo in tempi in cui molti principii, tenuti per sacri e inespugnabili dai nostri antenati, han dovuto far posto a opinioni affatto contrarie.

Ed ora lasciamo Venezia, e dalla dorata atmosfera della Città delle lagune trasportiamoci lungo la Brenta fra ville ridenti che furono il soggiorno prediletto dei patrizi veneti del XVI secolo, nell'antica e dotta Padova.

Padovani, gran dottori. E, di fatti, fra tutte le scuole d'arte della fertile valle del Po quella di Padova è senz'altro la più dotta. Il gran viaggiatore padovano, *Francesco Squarcione*, vi fondò la celebre sua scuola nella quale fu promosso e coltivato largamente lo studio della prospettiva lineare. A questo studio potrebbe darsi,

[1] Histoire de la Peinture flamande, II, 393.

che anche la presenza del fiorentino *Paolo Uccello*[1] in Padova abbia contribuito di dare nuovo impulso.

La scuola dello Squarcione godeva ai suoi tempi d'una così alta riputazione, che i sovrani e i gran signori, trovandosi colà, solevano onorarla d'una loro visita.

Di questa scuola dello Squarcione la Galleria di Berlino possiede un'opera del Dalmata *Gregorio Schiavone*,[2] e due, di assai maggiore importanza, di Andrea Mantegna.[3] Stando al catalogo del Sig. Meyer, anche il suocero del Mantegna, Jacopo Bellini, avrebbe avuto notevole influenza sul perfezionamento artistico di lui; sarebbe però assai difficile allegare prove in appoggio di cosiffatta supposizione, mentre non è improbabile che un tale influsso l'abbiano esercitato le opere plastiche del Donatello, avendo il Mantegna sortito da natura attitudine forse maggiore per la scoltura che per la pittura.

I due quadri di lui che si trovano nella Galleria di Berlino hanno i numeri 9 e 29.

Il primo rappresenta il busto di un ecclesiastico di età matura. Questo busto si direbbe di bronzo tanto è concepito da plasticatore; l'occhio è severo e vivace, il mento e il collo sono squisitamente modellati. Se non sbaglio, questo quadro dev'essere del 1460 circa, cioè di un tempo in cui Matteo Bosso, di cui il catalogo, coi Signori Cr. e Cav., vorrebbero che fosse il

[1] Si dice che Paolo Uccello, nel terzo decennio del XV secolo, abbia ornato a Padova di pittura a fresco la facciata di casa Vitaliani (il nome di un ramo della famiglia dei Borromei).

[2] È il quadro di mezzo di un « Trittico »: Maria in trono col figliuolo (n. 1162). I putti di questo goffo pittore della Dalmazia sono ancora in uno stato embrionale; i suoi quadri non hanno nè possono avere che un valore storico.

[3] Erano scolari dello Squarcione: *Marco Zoppo* da Bologna; *Dario* da Treviso; *Ansuino* da Forlì; *Niccolò Pizzolo* da Padova; *Matteo del Pozzo; Carlo Crivelli*, e molti altri ancora.

ritratto, era assai più giovane che non è l'uomo rappresentato qui dal Mantegna. Perciò mi pare che sia meglio attenerci all'antica indicazione, secondo la quale questo quadro rappresenta il cardinale arcivescovo di Firenze, Luigi da Padova.[1]

« La Presentazione di Cristo nel tempio » (n. 29), è pittura a tempera, pur troppo assai male ripulita e in parte anche sciupata là dove operò la mano del ristauratore; appartiene all'ultima serie delle opere del Mantegna (1490-1500). È dipinta come la gran tavola del 1497 che possiede casa Trivulzio, e, se non sbaglio, come i due quadri del Mantegna, che si trovano nella sagrestia della chiesa di S. Andrea a Mantova,[2] *a colletta*, cioè a dire senza imprimitura. Nella collezione Querini-

[1] Un certo signor Giuseppe Barbieri di Padova vendette nel 1865 un ritratto di un altro ecclesiastico, un frate agostiniano, all'antiquario milanese Sig. Baslini. Quel ritratto, rivenduto poi in Inghilterra, portava l'iscrizione seguente:

Praedictus ingenio tenui, quem rite magistrum
Effigiat Paulum Mantinea, cernite, quaeso.

Perfino questo quadro fu non soltanto citato, ma anche molto lodato, quale opera del Mantegna, dal defunto Pietro Selvatico nel suo commento della Vita di A. Mantegna nell'edizione Le Monnier del Vasari (V, 185). A mio giudizio, quel qnadro era opera di un mediocre scolaro dello Squarcione. I signori Cr. e Cav. (I, 321) seguono ciecamente il marchese Selvatico anche nella critica di quel ritratto e dicono: « This may be an early Mantegna, » ma aggiungono saviamente che potrebbe forse essere anche opera dello Schiavone, oppur di Marco Zoppo o, se si vuole, di qualsiasi altro pittore del tempo; come se le forme del Mantegna non fossero assai diverse da quelle nei quadri dello Schiavone o di Marco Zoppo e di tutti quanti! Le forme del Mantegna sono sempre le medesime, dal suo dipinto dell'anno 1452 (la lunetta della porta della chiesa di S. Antonio a Padova) al « Rimpianto del Cristo morto » nella Galleria di Brera, del 1506, che può essere considerato l'ultimo quadro dipinto da lui.

[2] Questi due quadri sono citati dai signori Cr. e Cav. (I, 416) come opere dei *figli* del Mantegna, con la osservazione, che sono dipinti ad olio. (!)

Stampalia a Venezia havvi una riproduzione di questo soggetto, in tavola.[1] L'Anonimo del Morelli (pag. 17) descrive probabilmente quest' ultimo quadro (e *non* quello della Galleria di Berlino), e dice esserne proprietario Pietro Bembo di Padova: « el quadro in *tavola* della N. D. che presenta el puttino alla *circoncisione.* »

I signori Cr. e Cav. dichiarano a ragione Andrea Mantegna il Luca Signorelli del Settentrione (I, 328), o, per intenderci meglio, il rappresentante più eminente di quell' epoca della storia dell' arte nell' Alta Italia, che io soglio chiamare quella del *carattere.* Se dunque artisti dell' Italia centrale, come Luca Signorelli, rassomigliano ad artisti del Settentrione della stess' epoca artistica, non si può, pare a me, spiegare questo fenomeno come si è fatto finora, supponendo cioè che l' uno dei due abbia imparato dall' altro, e si sia lasciato influenzare da lui. La ragione di questo fatto è, secondo noi, riposta in ciò, che codesti artisti si trovarono nello stesso periodo dello sviluppo artistico, appartennero alla medesima epoca e furono, insomma, ispirati dallo stesso ambiente. Dal Vasari in poi si è però stranamente abusato della cosdidetta teoria dell' influenza, e alle volte a tal segno che si è presi dal capogiro a codesto continuo « chassez-croisez, » cui gli storiografi sottopongono gli artisti! E a noi pare che sarebbe ormai tempo di abbandonare questa mania dell' analogie, affatto anti-storica e che suole menare a conclusioni or strane or infantili.

Vicenza non ebbe una scuola originale di pittura. È vero che il gran *Bartolomeo Montagna* ve ne fondò una, dalla quale uscirono oltre a *Benedetto Montagna*,

[1] Il restauro, cui fu testè sottoposto il quadro dalla poca accorta Direzione di quella Galleria, gli ha dato il colpo di grazia, in guisachè ora, com' è ridotto il quadro, è come se fosse perduto.

meglio conosciuto come incisore in rame di quello che lo sia come pittore, anche *Giovanni Speranza,*[1] imitatore di Bartolomeo, e in parte anche *Giovanni Bonconsiglio* non che *Francesco da Ponte*, padre di Iacopo Bassano; se non che Bartolomeo Montagna era Bresciano di nascita, e la sua educazione artistica deve averla avuta in gran parte a Venezia.[2] Che in questa città abbia subìto l'influenza anche di Vittor Carpaccio, a me pare che ne faccia fede oltre il suo quadro del 1487, nella Galleria comunale di Bergamo, rappresentante una Madonna in trono con Santi, anche il tecnicismo in vari de' suoi disegni. La sua opera più importante è, a mio giudizio, la gran tavola del 1499 (n. 163) che trovasi nella Galleria di Brera. Il quadro della Galleria di Berlino (n. 344) rappresenta una Madonna in trono col Bambino e con Santi, ed è firmato e porta la data del 1500, Bartolomeo Montagna nacque a *Orzinovi* tra Brescia e Cremona.

Lungo la magnifica catena di montagne, che separa il Vicentino dalle Alpi del Tirolo, giungiamo in breve tempo all'antichissima Verona, residenza degli Scaligeri, cantata da Shakspeare, la città dagli alti campanili e dai neri cipressi, che spiccano, agili, sulla massa maestosa del monte Baldo. « *Aria di Montebaldo* » designa anche la sfrenata allegria dei Veronesi.

Nessuna scuola italiana di pittura, dalla fiorentina in fuori, mostra uno svolgimento così regolare e non interrotto, dal XIII fino al XVII secolo, come lo mostra la

[1] Di questo pittore havvi nella Pinacoteca di Brera una tavola al N. 181, colla Vergine in Trono ed ai lati i Santi Bernardino e Francesco.

[2] Parecchi dei suoi disegni vengono tuttora attribuiti a Giambellino, come abbiamo già veduto; per darne qui un altro esempio citeremo negli Uffizi a Firenze (Cornice 182, N. 597) la Madonna col figliuolo (Philpot n. 1199).

simpatica scuola di Verona. Si guardino, per esempio, alcune delle più antiche pitture a fresco in S. Zeno, si considerino i quadri del *Turone*, le pitture murali dell'*Altichiero* e di *Giacomo Avanzi* del XIV secolo, la pittura a fresco del gran *Pisanello* in S. Anastasia della prima metà del secolo seguente, i quadri di *Stefano da Zevio*, del *Liberale*, di *Domenico Morone* e dei loro scolari *Francesco Morone, Girolamo dai Libri*, *Michele da Verona, Giolfino*, *Carotto*, *Torbido* e *Cavazzola*, arrivando poi da *Antonio Badile* e da *Domenico Brusasorci* a *Paolo Veronese* e ai suoi seguaci, e vi si troverà sempre quello stesso carattere sereno, amabile, grazioso, che spicca in tutte le opere di questa scuola. È vero che i Veronesi non si addentrano mai così profondamente nell'essenza dell'arte come vi entrano gli altri Veneti, ma essi sono, salvo poche eccezioni, più graziosi e più gaj di questi; e ancor oggi la popolazione di Verona passa per la più allegra, la più gioviale d'Italia. Anzi si suol dire: Veronesi, mezzo matti.

La Galleria di Berlino possiede alcuni lavori anche di questa scuola, cioè un quadro di *Francesco Morone* e uno di *Girolamo dai Libri*. La Madonnina del Morone (n. 246), che è segnata del nome, disgraziatamente è molto sciupata e non è sufficiente a darci un'idea giusta del valore di questo egregio pittore. Il Morone non lo si può conoscere bene che a Verona. Francesco fu scolaro di suo padre Domenico; nelle opere sue, così dei suoi primissimi tempi (S. Bernardino a Verona) come degli ultimi, conservò il medesimo carattere. Nei suoi quadri non si scorge la minima traccia di influenza sia del Mantegna sia del Montagna; così almeno pare a me. L'altro quadro, rappresentante « Maria in trono col Bambino con due Santi e con tre angeli », di Girolamo dai Libri (n. 30) è pure assai danneggiato.

Gli angeli hanno perduto il loro tipo; la Madonna però è ancora abbastanza ben conservata e presenta quindi i peculiari caratteri artistici del maestro. Questo, per quanto io sappia, è l'unico quadro che si trovi in Germania di Girolamo dai Libri; di cui le belle opere vanno cercate in S. Giorgio, in S. Paolo, nella Galleria comunale, e una delle sue migliori, in S. Tommaso a Verona. Quest'ultimo pregevolissimo quadro rappresenta tre Santi,[1] ed è erroneamente attribuito al Carotto. Girolamo dai Libri si venne perfezionando prima sotto il Liberale, forse anche sotto Domenico Morone, ma non certo sotto Francesco Carotto, di pochi anni più attempato di lui. Le opere dei suoi primi tempi (S. Anastasia) ricordano più il Liberale che il Mantegna; le posteriori poi rammentano quelle di Francesco Morone (S. Giorgio e Galleria comunale).

Il lago di Garda e il suo emissario, il Mincio, separano il territorio veronese da quello di Brescia, e, separano, nel medesimo tempo, anche la scuola di pittura di Verona da quella di Brescia.

Se sulla riva sinistra del lago di Garda non vi è che un sol quadro della scuola di Brescia,[2] sulla riva destra o bresciana, all'incontro, vi sono parecchie opere di artisti veronesi.[3] Cotal fatto dimostra, a parer mio, la maggior forza vitale e espansiva della scuola veronese in confronto alla bresciana.

[1] I SS. Rocco, Sebastiano e Giobbe.

[2] Nella chiesa di Torre, piccolo villaggio tra Garda e Malcesine, havvi un quadro di *Sebastiano Ragonese* (Aragonese) Bresciano e scolaro del Romanino.

[3] In Limone un quadro, molto sciupato, di *F. Torbido,* ivi attribuito erroneamente al Moretto; nel duomo di Salò: « Cristo nel limbo » di *Zenon,* pure pittore Veronese 1537 (4 altare a destra); e i SS. Antonio, Sebastiano e Rocco con due donatori (4 altare a sinistra) di *Fr. Torbido;* nella chiesa di Desenzano havvi parimenti un quadro di *Zenon*, e altri di lui altrove.

L'accento della lingua dei Bresciani somiglia molto a quello della vicina provincia di Bergamo, ma ne è meno duro e meno aspro. Il carattere del popolo è anche più vivace, meno abbottonato, ma più fastoso, e se vuolsi anche più burbanzoso (Bresciani, spaccacantoni) del Bergamasco. I bresciani, chiusi tra i Veronesi e i Bergamaschi, riuniscono in certo modo la maschia energia di questi con la vivacità e pieghevolezza di quelli.

Dando uno sguardo complessivo alla scuola pittorica di Brescia si capisce che essa, al pari della bergamasca, non cominciò a svolgere il suo carattere particolare e a fiorire che solo nella seconda metà del XV secolo. È vero che ai tempi del Veronese *Altichiero da Zevio*, (cioè nella seconda metà del XIV secolo), viveva il pittore *Ottaviano Prandino* da Brescia, il quale, giusta l'affermazione di Michele Savonarola, (de laudibus Patavii) in compagnia coll'Altichiero, adornò di pitture a fresco la « sala dei giganti » nel palazzo del Capitanato a Padova. A questo Ottaviano accenna eziandio il cronista Elia Capriolo nella sua « Chronic. de rebus Brixianorum, » scritta nel principio del XVI secolo: « Eo tempore haec civitas Octaviano Prandino et Bartholino cognomento Testorino pictoribus floruit, quorum virtuti et numeri in colorandis imaginibus nemo adhuc par usque inventus fuit, quamquam Gentilis pictor florentinus (da Fabriano) Pandulpho tunc[1] principi sacellum in praesentiarum usque Pandulphi capellam vocitatum et ipse graphice pinxerit. »

Di qnesti due pittori di Brescia, portati alle stelle dal Capriolo, non si conosce nessun'opera, ond'è che non possiamo dare un giudizio del loro valore.

[1] Pandolfo Malatesta da Rimini nel 1421, per il prezzo di 34,000 fiorini d'oro, feoe cessione della signoria di Brescia a Filippo Maria Visconti.

Nella Galleria di Torino (nella stanza del Conservatore) mi fu mostrato, anni fa, una tavola: « Maria in trono, con in collo il figliuolo ignudo, e i Santi Laurenzio, Aurelio, Albino e Amico; » il quadro aveva l'iscrizione seguente: Paulus Brisiensis pinxit 1458. Codesto Paolo mi si presentò come un pittore di terzo o quart'ordine.[1]

Nella seconda metà del XV secolo finalmente sorse a Brescia il grande, e certamente troppo poco apprezzato, *Vincenzo Foppa*,[2] il quale pose la pietra fondamentale della scuola di pittura in questa città. Il Foppa occupa, tanto nella scuola di Brescia, quanto particolarmente in quella di Milano,[3] il medesimo posto, che spetta al sommo Mantegna a Padova e a Mantova, al Liberale in Verona, a Cosimo Tura e a Francesco del Cossa nelle scuole di Ferrara e Bologna, ecc. Stando al Filarete e a Girolamo

[1] I signori Cr. e Cav. (I, 589) pretendono che questo pittore sia l'autore dell'« Annunziazione » (2 altare a destra) della chiesa di S. Alessandro a Brescia, ivi attribuito al B. Angelico da Fiesole. Questo quadro venne collocato in quella chiesa se non sbaglio, circa nel 1435. In esso vi è la impronta della scuola di Gentile da Fabriano, la quale viepiù risalta nel fondo di paese dei quadretti della predella. Non mi pare che vi sia la minima attinenza con la maniera di quel Paolo bresciano della Galleria di Torino.

[2] Se prestiamo fede al Lomazzo, il Foppa si trasferì nel 1460 da Brescia a Milano. Il medesimo storico ci riferisce anche che il Foppa scrisse un libro sulla prospettiva lineare (Trattato della Pittura, I, 39 e 55). Il Foppa però lavorava già nel 1457 a Milano.

[3] I signori Cr. e Cav. (II, 2) a torto fanno del Foppa un Pavese. Fra gli altri contemporanei del Foppa il Calepino da Bergamo e l'Anonimo del Morelli lo chiamano Bresciano, e il suo quadro del 1456 nella galleria comunale di Bergamo « Cristo in sulla croce » porta l'iscrizione seguente: VINCEN.CIVS (e non CIVIS) BRIXIENSIS. Si legge pure nella sua gran tavola, terminata nel 1489 coll'aiuto del Nizzardo Brea, per la cattedrale di Savona: Vincenzo de Foppa de Brisia. (Vedi: Stefano Fenaroli: Dizionario degli artisti Bresciani, p. 131). Non si deve confondere, come non di rado si è fatto, Vincenzo Foppa, o anche Vincenzo il vecchio, per distinguerlo dal Foppa minore, con Vincenzo Verchio, cioè Civerchio, scolaro del Foppa, il vecchio, e più tardi nominato « civis

Savonarola anche il Tura fu scolaro dello Squarcione — ciò che del resto è confermato pure dal tecnicismo della sua tavolozza.

Tra gli altri pittori Bresciani di second' ordine uscì dalla scuola del Foppa *Floriano Ferramola*, al quale toccò la buona sorte d' iniziare nell' arte uno dei pittori più nobili e amabili dell' Alta Italia, voglio dire *Alessandro Bonvicino*, detto il *Moretto*. Opere del Ferramola esistono nella chiesa di S. Maria in Lovere (sul lago d' Iseo) dell' anno 1514; in S. Giulia a Brescia degli affreschi nella chiesa delle Grazie ivi, e nella raccolta Poldi-Pezzoli a Milano una Madonna col Putto, attribuita ivi a Vincenzo Foppa, ma ch' io ritengo pure opera di Floriano. Il Ferramola morì nel 1528. I Signori Cr. e Cav. affermano che il Ferramola venne educato

Brisiae donatus » cioè cittadino onorario di Brescia. Civerchio era da Crema ed ha importanza assai inferiore al suo maestro Foppa. Il Civerchio operò fino al 1540, il Foppa morì già nel 1492. Delle opere del Foppa se ne trovano:

nella Galleria di Brera: il martirio di S. Sebastiano (pittura a fresco) e le tavole, che unite formavano quel « Polittico » che l' Anonimo del Morelli vide nella chiesa di S. Maria delle Grazie a Bergamo. Nel Catalogo di Brera codeste tavole vengono attribuite allo Zenale, e come opere di questo pittore citate anche dai signori Cr. e Cav. (II, 40, 3); — nel museo archeologioo di Milano la pittura a fresco: Maria col figliuolo tra due profeti, è pure, senza alcun dubbio, opera del Foppa.

presso il signor dottor Gustavo Frizzoni a Milano: Maria col figliuolo e due angeli è altresì lavoro di lui, come pure

nella galleria comunale di Bergamo: oltre il sopramenzionato quadro il « Crocifisso, » la tavoletta con « S. Girolamo penitente, » anch' essa segnata del nome.

Di Vincenzo Civerchio vedonsi quadri segnati del nome nella galleria comunale di Brescia: un « Trittico » dell' anno 1495 coll' iscrizione *autentica:* Vincentius Cremensis; uno nella chiesa di S. Alessandro a Brescia del 1504; uno nella chiesa (sagrestia di Palazzuolo (all' Oglio) del 1525; ed un altro nel duomo di Crema. Dei suoi ultimi tempi (1537-39) avvenne uno nella galleria di Lovere, un altro nella chiesa di S. Giovanni sopra Lecco.

sotto l'influenza delle scuole del Foppa, del *Costa* e del *Francia*. Ma che cosa abbia a fare la scuola bolognese del Costa e del Francia col Bresciano, dagli illustri storiografi infuori, credo che nessun altro ce lo saprebbe dire.

Il catalogo di Berlino fa nascere il Moretto a Rovato e lo fa morire nel 1560, date ambedue inesatte. Il Moretto nacque nell'anno 1498 a *Brescia*, e morì colà verso la fine del 1555. (Fenaroli, 35 e 57). L'ultima data che si trova nelle sue opere è quella dell'anno 1554 sulla grande tela (che rappresenta il « rimpianto di Cristo ») posseduta dal signor Frizzoni-Salis di Bergamo.

Non voglio mettere in dubbio che il Moretto, all'età di ventiquattro anni, non abbia studiato e imparato anche dal Polittico, rappresentante la « resurrezione di Cristo » dipinto da Tiziano nel 1522 per la chiesa di S. Nazzaro e Celso a Brescia; ma che anco in seguito egli si sia ingegnato d'imitare il Cadorino, come vorrebbero farci credere i signori Cr. e Cav., questo non so davvero ravvisarlo nelle opere più pregevoli del Moretto. Si osservino i suoi quadri del 1521 in S. Giovanni Evangelista a Brescia, il suo ritratto maschile dell'anno 1526 (ora posseduto dalla Galleria nazionale di Londra), la S. Margherita del 1530 in S. Francesco a Brescia, l'altro quadro di lui dell'anno 1540 in S. Giorgio a Verona, e spero che mi si concederà che in tutte codeste opere non si può parlare sul serio di influenze del Cadorino sul Bresciano;[1]

[1] Nei suoi tempi più avanzati il Moretto si sarà qualche volta ricordato della maniera del Tiziano. Quando il Moretto dipinse nel 1544 la sua « S. Maddalena in casa del fariseo » (segnata Alexander Morettus Brix, 1544) per la chiesa del convento di S. Giacomo a Monselice, quadro che ora vedesi nella chiesa di S. Maria della Pietà a Venezia pare che abbia visitato anche Venezia e vi abbia dipinto il ritratto di Pietro Aretino. S'intende da sè che durante quel soggiorno egli vide e studiò parecchie opere dei grandi maestri veneti, e quindi anche quelle del Tiziano.

e molto meno ancora di influenze dirette del Palma, il Vecchio, sull' arte del Moretto, il cui carattere artistico è, parmi, completamente originale. Questa è un' altra delle tante affermazioni senza fondamento, le quali prendono origine unicamente dalla infelice teorica delle influenze e delle analogie professata dai celebri storiografi della pittura italiana. Le forme sempre eleganti del Bresciano sono affatto diverse dalle forme del Bergamasco, e le tinte cariche e dorate di quest' ultimo stanno in diretta opposizione coi colori argentini del Moretto. L' armonia dei suoi colori è tanto originale quanto graziosa, e l' occhio nostro ne rimane sempre incantato. [1] All' opposto del suo rivale, il Romanino, il Moretto rarissime volte è trascurato nelle sue opere, e i quadri destinati alle chiese di villaggi non furono da lui condotti con amore ed accuratezza minore che non lo fossero quelli destinati alle città. [2] Si può dire che il Moretto ha lavorato esclusivamente per la sua città natale e per la provincia di Brescia, ed è lì che si trova ancora oggidì quasi tutto quel che ci rimane di lui. [1] Per questa ragione egli era anche poco conosciuto fuori dei confini del territorio bresciano. L' Anonimo del Morelli non ne parla punto, segno evidente che il Moretto in

[1] Perfino A. f. Rio, al solito tanto fantastico e vago (Léonard de Vinci et son École, p. 306) osserva: « la différence qui continue de subsister entre sa manière (del Moretto) et celle de l' école Venitienne n' a pu échapper qu' à des observateurs superficiels. »

[2] Il padre Lanzi descrive l' armonia dei colori del Moretto in questo modo: « il più che lo caratterizzi è un graziosissimo giuoco di bianco e di scuro in masse non grandi, ma ben temperate fra loro e ben contrapposte — ama per lo più fondi assai chiari, dai quali le figure risaltano mirabilmente — poco adopera nei panni l' azzurro, più gradisce di unire insieme in un quadro varie specie di rossi e di gialli e così di altri colori. (Stor. Pitt. III. 141).

[3] Tranne i due quadri per S. Andrsa e S. Francesco di Bergamo, uno per S. Celso a Milano, parecchi per chiese di Verona, uno per Monselice, uno per Trento e uno per Lonigo, pare che il Moretto abbia lavorato esclusivamente per la sua provincia.

quei tempi non godeva in Venezia riputazione di sorta. La sua fama, come pure quella del suo scolaro G. B. Moroni, non rimonta che a un mezzo secolo indietro. Ma neanche oggidì questo gran maestro, nè in Italia nè fuori, è pregiato secondo i suoi meriti. Le gallerie di Toscana non posseggono alcuna opera di lui;[1] Roma una soltanto, ma delle più deboli, cioè quella Maria in trono tra i SS. Girolamo e Bartolomeo che è nella Galleria del Vaticano.[2] Chi dunque volesse studiar più a fondo questo nobile pittore, bisognerebbe che si fermasse alcuni giorni a Brescia, dove quasi in ogni chiesa vi è una, e non di rado più opere del Moretto. Uno de' primi suoi quadri, non firmato e con la data 1518, è probabilmente il « Cristo che porta la croce, » col donatore in ginocchio, nella Galleria comunale di Bergamo (n. 132),[3] colà attribuito tuttora a Tiziano. I signori Cr. e Cav. in codesto quadro videro giustamente il carattere della scuola di Brescia. Tanto in questa opera quanto nel « Cristo nel sepolcro tra i SS. Girolamo e Dorotea » in S. Maria

[1] I signori Cr. e Cav. attribuiscono bensì il ritratto maschile (n. 493) nel palazzo Pitti al Moretto. Ma già la forma della mano in codesto quadro, senza tener conto della esecuzione, del concetto e del colorito, avrebbe dovuto persuadere quei critici che non è opera di lui.

[2] Questo quadro, interamente guastato da un restauro, appartiene ai suoi tempi maturi. Vent' anni fa era posseduto dal conte Costa di Piacenza, il quale lo fece ristaurare dal pittore Brisson a Milano, e poi lo vendette a un negoziante di quadri romano. Come i signori Cr. e Cav. possono chiamare questo quadro « a fair aud well preserved specimen of the master (II, 416), non lo so davvero capire.

[3] La grande lunetta nella fabbriceria di S. Giovanni Evangelista a Brescia (l' incoronazione di Maria con Santi) porta l' iscrizione: Alexander Brix: faciebat. Questo quadro, che ricorda in più maniere Girolamo Romanino, non può in nessun modo, a parer mio, attribuirsi ad Alessandro Moretto, perchè le forme vi sono affatto diverse da quelle del Bonvicino. I signori Cr. e Cav. seguono anche qui a occhi chiusi l' indicazione del Fenaroli, e non esitano ad assegnare al Moretto anche questo debole lavoro. Potrebbe forse darsi che codesta lunetta sia opera di *Alessandro Romanino,* fratello minore di Girolamo.

Calchera a Brescia, e in alcuni altri quadretti dei suoi primi anni che trovansi presso Sir Henry Layard a Venezia, e presso il signor Cereda Bonomi a Milano, manca ancora quella magnifica intonazione argentina del colore propria del maestro, e per la quale si distinguono le opere di lui condotte dal 1521 fino circa al 1541. Più tardi il colore diviene più pesante, l'incarnato ha dello spungoso e prende la tinta del mattone. Le opere più pregevoli del Moretto si trovano nelle chiese di Brescia (S. Nazzaro, S. Clemente, S. Giovanni Evangelista. S. Eufemia), e, fuori d'Italia, nella Galleria del Belvedere a Vienna.[1]

I disegni del Moretto sono rari; uno trovasi nella raccolta dell'Accademia di Venezia, parecchi nell'antisala della Galleria comunale di Brescia.

La « gloria di Maria e Elisabetta » (n. 197) nella Galleria di Berlino è mediocre lavoro, pure ci dà un'idea più favorevole di questo pittore, che non il suo secondo quadro, l'« Adorazione dei pastori » ancor'esso nella Galleria di Berlino (n. 187).

A *Girolamo Romanino,* rivale del Moretto, il catalogo di Berlino assegna tre quadri. Li osserveremo più tardi. Qui è opportuno rettificare alcune notizie contenute in quel catalogo risguardanti questo maestro.

Il Romanino nacque a Brescia e non a Romano. I suoi antenati discendevano bensì dal piccolo borgo di Romano, posto sui confini della provincia di Brescia, ma appartenente al territorio bergamasco. Già suo nonno

[1] Tra gli scolari e i seguaci meglio conosciuti del Moretto sono da annoverarsi: *Giovan Battista Moroni* da Bergamo, *Luca Mombello* da Orzi nuovi (vedi il suo quadro nel palazzo vescovile di Brescia) *Agostino Galeazzo* da Brescia (vedi il suo quadro nel palazzo vescovile a Brescia), *Francesco Richini* della Val Sabbia (vedi i suoi quadri in S. Maria della Pace a Brescia), ed altri ancora.

Luchino si chiamava Romanino. In un documento comunicato dal Grasselli (Abecedario, a pag. 170) dell'anno 1517 si dice: « Magistro Hieronimo de Romano filio che fu de maistro Romano da Brexa.[1] » Il padre del Romanino era dunque del pari pittore e fu probabilmente il primo maestro dei suoi figli; perchè Girolamo ebbe due fratelli, *Antonio* e *Alessandro* (quest'ultimo nato nel 1490), che furono anch'essi pittori e, secondo ogni apparenza, eziandio i suoi aiuti.[2] Stefano Rizzi, che gli autori locali citano come maestro del Romanino, è un pittore affatto sconosciuto. Io ho ragioni di supporre invece che il Romanino nella sua gioventù abbia subíto più l'influenza di *Vincenzo Civerchio* che quella del Ferramola.[3] Pare che egli, dal 1509 fino al 1513, siasi trattenuto e abbia lavorato parte a Padova, parte anche a Venezia. Colà egli studiò le opere del Giorgione, ed è in quel tempo che acquistò quel brillante colorito dorato. Nell'anno 1514 il Romanino era di nuovo a Brescia; l'opera sua più splendida, la gran tavola nella chiesa di S. Francesco, se non m'inganno, data appunto da quest'anno. La bella cornice, nella quale è rinchiuso il gran quadro, architettata da *Stefano Lamberti* da Brescia nel 1502,[4] ha fatto credere a parecchi scrittori tedeschi, che anche la pittura sia dello stesso tempo. L'epoca migliore del Romanino fu tra gli anni 1510 e 1520 all'incirca. In questo spazio di tempo egli dipinse, tra gli altri, i suoi quadri per S. Giustina a

[1] L'iscrizione sul quadro per la chiesa di santa Giustina a Padova dice: Hieronymi Rumani de Brixia opus, quella sul quadro di Salò ugualmente Hieronymi Rumani de Brixia opus 1529.

[2] Vedi Fenaroli, Op. p. 203.

[3] Il Civerchio operò, com'è noto, dall'anno 1493 fino almeno all'anno 1504 a Brescia; ed il sno quadro, la Pietà, nella chiesa di S. Giovanni Evangelista, colà attribuito a Giambellino, è dell'anno 1509. (Vedi St. Fenaroli, Op. p. 164).

[4] Vedi St. Fenaroli, Op. p. 164.

Padova, (ora nella Galleria comunale ivi); per S. Francesco, S. Maria Calchera, S. Giovanni Evangelista a Brescia; ed a questo tempo spetta ugualmente il magnifico ritratto di un cavaliere, appartenuto una volta alla contessa Fenaroli madre, e attribuito a Tiziano.[1]

Nei grandi quadri del Romanino per Santa Giustina e S. Francesco si trova già quell' *armonia di colori, così caratteristica della scuola Bresciana.*

Dal 1521 in poi il Moretto non fece che perfezionarla e, se si vuole, raffinarla. Negli ultimi anni il Romanino si lasciò andare a una certa negligenza, e convien dire che qualche volta fu molto trascurato; nè mi tornerebbe difficile allegarne parecchie prove.[2]

Così lui, come il Moretto, era poco noto fuori della provincia di Brescia. Nella sua qualità di frescante pochi lo superarono, come ne fanno fede le sue pitture murali nella Val Camonica, a Cremona, a Trento (castello) e a

[1] Esso rappresenta un giovine gentiluomo col berretto d'oro ornato di piume bianche, e con vestito di broccato a righe color nero e oro; e con la mano poggiata all'elsa della spada. Ora è in possesso degli eredi della contessa.

[2] Dei moltissimi scolari di questo maestro basta nominare i seguenti:

Altobello Melloni da Cremona (vedi l'Anonimo del Morelli, p. 37 « discepolo dell'Armanin, deve essere Romanin). Confronta le sue pitture a fresco nel duomo di Cremona.

Giovan Francesco Bembo detto il Bembino, da Cremona. (Pitture a fresco nel duomo di Cremona).

Calisto Piazza da Lodi. (Confronta i suoi quadri degli anni 1524 nella galleria comunale di Brescia e del 1525 in S. Maria Calchera).

Francesco Prato da Caravagio. (Manerbio, chiesetta dell'Annunziata e S. Francesco a Brescia).

Sebastiano Aragonese da Brescia. (Torre sul lago di Garda).

Girolamo Muziano da Brescia. (Roma, galleria Doria-Pamphili e altrove).

Lattanzio Gambara, genero del Romanino. (Pitture a fresco in Via del Gambaro a Brescia e altrove).

Brescia. Accade qualche volta ai dilettanti di confondere il Romanino col Moretto.[0]

La Galleria di Berlino ha due lavori di questo pittore ai numeri 151 e 157. Il primo, il « Cristo morto rimpianto dai suoi fedeli, » è un' opera dei suoi mezzi tempi, non molto corretta nel disegno, ma piena di movimento e di vivacità nell' intonazione. Questo quadro ornò la chiesa di S. Faustino a Brescia. L' altro quadro « Maria in trono col figliuolo e con Santi, » appartiene ai primi tempi del maestro dalla chiesa di S. Francesco esso venne in possesso del conte Teodoro Lecchi (Vedi Fenaroli, Op. p. 213); ma in che parte di cotesto quadro si scorga l' influenza di Palma il vecchio davvero non saprei dire (Vedi Cr. e Cav. II, 370). Il Palma, per quanto io sappia, non si trattenne mai a Brescia, ma rimase quasi sempre a Venezia, e negli anni in cui il Romanino dimorava nel Padovano (1510-1513), il Palma non era ancora così celebre nè era giunto a quella perfezione di colorito che raggiunse più tardi. Ambedue i pittori, tanto il Palma, quanto il Romanino, aspiravano alla stessa meta, ambedue s'erano proposto il Giorgione a modello, e perciò avviene per

[1] Sui lati dell' organo trasportato dalla chiesa dei SS. Faustino e Giovita nella chiesa di S. Maria in Lovere, sul lago d' Iseo, vi è dipinto sulla parte esteriore l' « Annunziazione » dal Ferramola (1518), nella parte interna sono ritratti i SS. Giovita e Faustino, circondati da putti che giocano, e quest' ultima è per ogni conoscitore opera assai caratteristica del Romanino. Ma, siccome la tradizione attribuisce questi due Santi al Moretto, essi passano generalmente per opera di quest' ultimo Perfino il Fenaroli li cita quali opere del Moretto (Op. p. 123), e i signori Cr. e Cav. seguono anche qui la loro Guida bresciana (II, 396). Eppure le forme della mano e dell' orecchio sono del tutto diverse in questi due maestri; per non parlare del concetto e del colorito. La raccolta Ambrosiana a Milano possiede un buon disegno a penna del Romanino, l' « adultera davanti a Cristo, » collocato ivi nella terza sala; anche la collezione degli Uffizi ha di lui de' pregevoli studi di putti disegnati a penna (n. 1465, Cornice 493).

avventura che troviamo qualche volta nelle pitture sì dell'uno che dell'altro gli stessi accordi di colori Giorgioneschi.

Il catalogo assegna un terzo quadro al Romanino ed è la « Giuditta » (n. 155); se non che a me pare che l'incarnato di questa donna sia troppo freddo, il disegno troppo duro, l'esecuzione troppo timida, perchè si possa ritenere quest'opera lavoro del Romanino. Fo notare inoltre che la bocca di questa Giuditta non ci presenta quegli angoli cascanti e caratteristici nelle faccie di donna di questo pittore. Nella piccola raccolta di quadri della marchesa Arconati-Visconti a Milano v'ha un quadro simile a questo di Berlino, anch'esso ritenuto lavoro del Romanino, prima che la pulitura ne avesse scoperto il vero nome dell'autore, svelandovi l'iscrizione: Frci. CARAVAGIENSIS OPVS, che vuol dire opera di Francesco [Prato] da Caravaggio, scolaro e imitatore del Romanino.[1] Codesto Prato s'avvicina in alcune sue opere al suo maestro, ma non è mai sì spiritoso e vivace nel concetto, sì largo e franco nella maniera — aggiungerò inoltre che le sue ombre sono meno trasparenti, più fuligginose, e che il suo disegno è meno ardito di quello del Romanino.

Oltre ai pittori bresciani or'ora menzionati ci è dato di incontrare in queste sale del Museo di Berlino un terzo e valente artista di Brescia, intendo parlare di

[1] Di questo *Francesco Prato* da Caravaggio, il quale non è da confondere, come vogliono alcuni scrittori, coll'orefice toscano (della città di Prato), menzionato dal Vasari (Vita di Francesco Salviati), si vedono quadri in S. Agata e in S. Francesco a Brescia, e una « deposizione » nella chiesuola di Manerbio, vicino a Brescia. Altri quadri di questo maestro portano o il nome di Calisto da Lodi (S. Rocco a Brescia), o del Romanino stesso (Madonna nella Galleria comunale di Bergamo, n. 162).

Giovan Girolamo Savoldo, contemporaneo e fors'anche condiscepolo del Romanino. Nell'anno 1508 il Savoldo si trattenne alcun tempo a Firenze, e lo troviamo ivi notato nel corpo degli artisti: Hieronymus de Savoldis de Brixia; ciò non pertanto non crediamo ch'egli vi abbia fatto lunga dimora, nessuna delle sue opere a noi note rivelandoci influenze fiorentine. Più tardi egli prese stanza a Venezia ed è colà che venne perfezionandosi sulle opere del vecchio Giambellino[1] (S. Giovan Crisostomo, dell'anno 1513) e di Tiziano. La Galleria di Brera a Milano possiede l'opera più importante di questo insigne pittore, (n. 142). Una riproduzione della « Veneziana » a Berlino (n. 307), com'è detta in quel catalogo di S. Maddalena, come chiamavasi prima, si trovava, non ha guari, in casa del conte Fenaroli a Brescia, e fu testè comprata dal negoziante di oggetti d'arte Sig. Baslini, e poi venduta in Inghilterra (Galleria nazionale). Carlo Ridolfi (Vite ecc. I, 354) cita un tal quadro come posseduto dalla famiglia Averoldi da Brescia: « ed in casa Averolda una figura della Maddalena, involta in drappo col vaso dell'alabastro, incamminata al sepolcro, celebre pittura, della quale si sono tratte molte copie. Madame Ardier, ambasciatrice francese, aveva una delle Maddalene suddette e in casa Anselmi di Brescia vi è un deposto di croce. » Quest'ultimo quadro si trovava in casa Torre a Brescia prima che venisse collocato nella Galleria di Berlino (n. 307).

Della scuola di Bergamo ho avuto occasione di discorrere ne' precedenti due capitoli che sono dedicati alle Gallerie di Monaco e di Dresda, e ancora che ne toc-

[1] Non posso consentire coi signori Cr. e Cav. i quali vogliono attribuire al Savoldo la Madonnina del *vecchio* Giambellino, collocata dietro l'altar maggiore del duomo di Bergamo (II, 419).

cassi appena sommariamente, a me pare che quanto ne dissi possa bastare a caratterizzarne i punti essenziali. Qui mi si conceda di far solo notare di passaggio, che Giovan Battista Moroni, il celeberrimo pittore di ritratti, non è come dice il catalogo del Museo di Berlino, nato già nel 1510 vicino a Brescia, ma più probabilmente solo intorno al 1525, ed il suo paese natale fu Bondo presso Albino nella valle del Serio, a due ore da Bergamo. Egli morì in quest' ultima città e non già a Brescia. Nei quadri dei suoi primi tempi (1545-1550), come per esempio la Madonna nella Galleria di Brera a Milano (n. 252), tolta di peso dal suo maestro il Moretto, salvo però la bella figura del divoto, l' incarnato tira assai al color mattone; l' epoca più brillante e originale della carriera artistica del Moroni è da ritenersi, pare a me, il decennio dal 1556 al 1565. La data dell' anno 1553, che vedesi sul ritratto di giovane (n. 167) nella Galleria di Berlino, è, per quanto sappia io, la più antica di questo maestro. In questo buon ritratto la forma della mano colle dita affusellate è ancora pressochè quella che vediamo nelle opere del Moretto; il Moroni la va poi in seguito modificando.

A causa della ricostruzione di varie sale di questa Galleria, non mi fu dato, pur troppo, di vedere un ritratto maschile che nel catalogo porta il numero 188 e che vi è attribuito a un altro egregio ritrattista Bergamasco, vale a dire a Giovanni de Busi, detto il *Cariani*. Un secondo ritratto, nel catalogo del Waagen pure assegnato a questo pittore, fu a ragione dalla nuova Direzione restituito a Giovanni di Calcar, valente scolaro e imitatore di Tiziano. Ad ogni modo non è nelle Gallerie di Germania che s' impara a conoscere il Cariani —; chi desidera studiare le opere di questo insigne pittore di Bergamo

conviene che le cerchi a Bergamo stesso e nelle varie raccolte di Milano.[1]

[1] Mi si dice che una volta trovavasi un buon quadro del Cariani nella raccolta Schoenborn a Pommersfelden.

I LOMBARDI

L' Adda separa i monti dei Bergamaschi dalla pianura milanese. In *Canonica*, sui confini della provincia di Bergamo, risuona ancora la lingua gutturale bergamasca, di là dal ponte sull'Adda, in *Vaprio*, si parla già il dialetto milanese: ed è precisamente fino a Vaprio che si stende anche la scuola d'arte, il cui focolare deve cercarsi a Milano, voglio dire la scuola *lombardo-milanese.*

Avrei desiderato discorrere partitamente di questa interessante scuola di pittura lombardo-milanese nelle sue tre ramificazioni di Lodi, di Pavia e di Vercelli, se non chè questa dissertazione sopra la Galleria di Berlino m'è venuta talmente crescendo fra le mani, che, anche al parere del mio gentile editore, è meglio che per questa volta vi rinunzii. Converrà quindi che mi limiti a svolgere alcune sommarie osservazioni sopra i pochi quadri della scuola milanese, collocati nella Galleria di Berlino.

Le monumentali costruzioni del duomo di Milano e della Certosa, vicino a Pavia, diedero nella prima metà del XV secolo particolarmente alla scultura tale slancio,

da restarne la pittura alquanto ecclissata; e questa vuol'essere forse una delle principali ragioni, per cui è così scarso il numero di pittori di qualche merito che incontriamo sotto il governo di Filippo Maria Visconti, (1405-1447): Michelino e gli Zavattari, il ritrattista Zanetto Bugatto, Costantino Zenone da Vaprio, Leonardo Ponzoni e pochi altri. Francesco Sforza pare all'incontro che favorisse tanto i pittori quanto gli altri artisti, e sotto il suo governo si segnalarono particolarmente i pittori *Bonifacio Bembo*, detto anche Facio da Valdarno, e il Cremonese *Cristoforo Moretti*. Delle opere di questi due pittori non ci sono rimasti che alcuni pochi frammenti.[1] Se non che in quei tempi sorge il Bresciano *Vincenzo Foppa*, ed è a questo vigoroso maestro che Milano (dove egli prese stanza ed operò la maggior parte di sua vita) deve di essere diventata il centro della scuola lombarda, dalla quale scuola uscirono: *Zenale* e *Buttinone* da Treviglio, forse anche *Giovanni Donato da Montorfano;*[2] *Bartolomeo Suardi* da Milano, più tardi perfezionatosi sotto Bramante, e perciò chiamato anche il *Bramantino; Ambrogio da Fossano*, detto il *Borgognone; Ambrogio Bevilacqua;*[3] *Vincenzo Civerchio*

[1] La collezione Poldi-Pezzoli a Milano possiede una Madonna firmata Cristoforo Moretti; di Bonifacio Bembo sono i ritratti di grandezza naturale di Francesco Sforza e di sua moglie Bianca Maria Visconti nella chiesa di S. Agostino a Cremona, da recente restauro, purtroppo, grandemente sciupati. Facio Bembo morì nel 1496.

[2] Di lui si trovano pitture murali nel refettorio della chiesa di S. Maria delle Grazie, in un cortile di quel chiostro e probabilmente pure in una cappella di S. Pietro in Gessate, non che nel cortile dell'Ambrosiana a Milano.

[3] Opere di questo pittore sono nella chiesa parrocchiale di Landriano, presso Milano, del 1483 o 1485; nella chiesa di S. Vito di Soma, ivi attribuite al Borgognone; nella Galleria di Brera, dell'anno 1502 (n. 476); nella Galleria comunale di Bergamo (n. 5, Maria in trono col figliuolo tra Giovan Battista e un Santo vescovo), e altrove ancora.

da Crema; *Macrino* d'Alba;[1] *Bernardino Conti* da Pavia e altri.

Negli ultimi decenni del XV secolo la scuola milanese si divise in due rami, dei quali l'uno dipendeva direttamente da Leonardo da Vinci, l'altro non subì che indirettamente l'influenza di lui.

La scuola di pittura di *Lodi* è rappresentata principalmente dalla famiglia *Piazza.*[2]

Tra i rappresentanti della scuola *pavese* non troviamo alcuno, da *Bernardino dei Conti* in fuori, il quale si sia inalzato sopra la mediocrità. *Lorenzo* e *Bernardino Fasolo*, *Pierfrancesco Sacchi* e il suo debole scolaro *Cesare Magni*[3] non sono che imitatori i quali, essendosi

[1] Di Macrino trovansi alcune opere nella Galleria di Torino; nelle chiese di Asti; in Alba; nella Certosa presso Pavia, nella Pinacoteca di Francoforte, nella raccolta Cereda a Milano.

Il baldacchino sopra il trono della Madonna passò dal Foppa ai suoi scolari Bevilaqua, Ambrogio Borgognone, Macrino d'Alba, e dal Macrino a tutta la scuola di Vercelli.

[2] Del vecchio *Bertino* che, secondo il Filarete, sarebbe annegato nel Po, non esistono opere, ne abbiamo bensì dei suoi discendenti (?), i fratelli *Martino* e *Albertino Piazza*, in parecchie chiese di Lodi e in quella di Castiglione d'Adda; di Albertino nella Galleria comunale di Bergamo lo « Sposalizio di S. Caterina » (n. 199), ivi assegnato alla scuola romana (?); presso il signor Frizzoni-Salis a Bergamo un' « Adorazione dei pastori; » di Martino Piazza nell'Ambrosiana a Milano un quadretto segnato col monogramma MP., (Martinus Platea Pinxit), ecc.

[3] Il barone di Rumohr (Tre viaggi in Italia) confonde questo Cesare Magni con Cesare da Sesto a proposito di un quadro allora posseduto dal duca Melzi a Milano, e ora dal signor Cooke in Richmond. « In casa Melzi, dic' egli, havvi una Madonna col bambino di figura intera in un bel paesaggio, di Cesare da Sesto. Anche qui Cesare s'accosta molto a Leonardo. Io terrei Cesare da Sesto per un suo scolaro, se la sua attività artistica non appartenesse a tempi posteriori. A basso si legge: Cesar Triagrius (Magnus) pinxit 1530. »

Vi sono quadri di Cesare Magni nel duomo di Vigevano, a Saronno e nella Galleria Malaspina a Pavia.

impossessati di un' egregia tecnica fecero opere che per la soave armonia dei colori producono una dilettevole impressione sull' occhio dell' osservatore, ma lasciano fredda la mente e il cuore. Ma v'ha di più, ed è che le figure rappresentate da essi posseggono tutte più o meno quella leggiadria nell' espressione, nella postura e nell'atteggiamento che era particolare all'Italiano non solo di quei tempi fortunati per l' arte, ma che lo è in parte ancora oggidì, e che vale a rendere le sue opere artistiche, per quanto vuote e nulle che siano talvolta, superiori a quelle delle altre nazioni, e più gradite al gran pubblico.

In *Vercelli* operò dalla metà del secolo XV in poi la famiglia dei pittori *Oldoni*,[1] e in Casale l'altra famiglia di pittori milanesi dei *Ferrari.*[2]

Nell' ultimo decennio del XV secolo, se non m'inganno, anche *Macrino d' Alba* deve aver lavorato un bel pezzo a Vercelli[3] e l'influenza di lui pare a me di scorgerla in alcune opere di *Girolamo Giovenone*, di *Eleazar Oldoni*[4] e perfino di *Defendente Ferrari* da Chivasso.

Tra gli scolari *immediati* di Leonardo da Vinci a Milano, *dei quali possediamo*, *almeno in parte*, *opere*

[1] Boniforte Oldoni operò dal 1463 fino circa al 1510. I suoi tre figli si chiamavano Ercole, Giosuè e Eleazaro. Di Giosuè si trova nella chiesa parrocchiale di Verrone, presso Biella, una pittura a fresco firmata; di Eleazaro una piccola « Adorazione del divin Bambino, » pure firmata, presso la contessa Castelnovo a Torino.

[2] Da quest' ultima discende quel rozzo pittore detto *Grammorseo,* del quale havvi un quadro firmato nel palazzo vescovile a Vercelli.

[3] Com' è noto egli lavorò più tardi molti anni nell' abbadia di Lucedio nelle vicinanze di Alessandria, e fu perciò anche chiamato il « pittore di Lucedio. »

[4] Si confronti il quadro firmato dei primi tempi del Macrino (1490 1495) nella Galleria dell' Istituto Staedel a Francoforte (n. 5) coi quadri di Girolamo Giovenone nella Galleria di Torino dell' anno 1514

autentiche, contiamo *Giovan Antonio Boltraffio*, *Marco d'Oggiono*, *Andrea Sala*, detto il Salaino, *Giovan Antonio Bazzi*, chiamato a Siena il Sodoma, *Giampietrino*, e *Cesare da Sesto*. Fra gli scolari che risentirono *indirettamente* l'influenza del grand'uomo parmi poter porre il Milanese *Ambrogio de Predis*,[1] il Pavese *Bernar-*

(n. 43) e col quadretto firmato Eleazaro de Oldonibus di proprietà della contessa Castelnovo a Torino. La Galleria di Stoccarda possiede un quadro di Difendente Ferrari firmato col monogramma (Ferrarius pinxit), « Cristo nel tempio » del 1526; Sua Altezza reale, la principessa Carlo di Darmstadt, la fortunata proprietaria della *Madonna autentica* del Holbein, ha una S. Caterina, la Galleria di Torino parecchie opere, di lui; la Galleria comunale di Bergamo, un'« Adorazione dei pastori » (n. 283), quadretto munito pure del monogramma. Quest'ultima opera rivela l'influenza delle stampe del Parmigianino.

[1] Ambrogio Preda, o in latino de Predis, pittore sconosciuto, pare sia stato molto amato dall'imperatore Massimiliano I. Nella collezione d'Ambras à Vienna troviamo di lui il ritratto in profilo di quest'Imperatore. Egli porta un berretto nero, il petto ha decorato dell'ordine del tosone, i lunghi capelli castagni gli cascano pesantemente sulle spalle. L'interessante quadro è dipinto in tavola di pioppo e segnato:

Ambrosius de p̄dis (predis) m̄lanen̄ (milanensis), 1502.

(Vedi i Monogrammisti di Nagler I, 414). Codesto squisito ritratto è sgraziatamente molto insudiciato ed inoltre alquanto ritoccato, p. e. negli occhi e nella bocca. Un disegnetto a penna e acquarellato di questo quadro si trova nella raccolta dell'Accademia veneta, e in alto del foglio vi è scritto il nome di Leonardo; sullo stesso foglio troviamo pure lo schizzo del ritratto in profilo della seconda moglie dell'Imperatore, Bianca Maria Sforza, nipote di Lodovico il Moro, e oltre questo vi troviamo lo studio per un divin Bambino in atto di benedire (fotografato da Antonio Perini a Venezia, n. 178). I signori Cr. e Cav. fanno menzione del ritratto dell'imperatore Massimiliano a Vienna, ma lo trasferiscono nella Galleria Schönborn e quel che più monta lo ascrivono ad Ambrogio Borgognone, (II, 50). Non esito punto a restituire a questo Ambrogio Preda anche il celebre ritratto in profilo di Bianca Maria Sforza nell'Ambrosiana a Milano (ivi chiamato erroneamente Beatrice Sforza), attribuito da tutti gli scrittori d'arte a Leonardo da Vinci. Ambro-

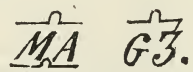
dino dei Conti, *Andrea Solari* da Milano, *Bernardino Luini*, *Gaudenzio Ferrari* e altri.

Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, si venne vie più perfezionando sotto il gran Donato Bramante, il quale lavorò a Milano dal 1474 fino al 1499. Dopo la par-

gio Preda potrebbe per avventura aver dipinto la nobile donzella in questo ritratto quando ell'era fidanzata dell' Imperatore, cioè nel 1493. Essa porta i medesimi ornamenti di perle al collo e sul petto (probabilmente un regalo del suo promesso sposo imperiale), che ritroviamo nel disegno a penna menzionato di sopra dell' Accademia di Venezia. Anche il ritratto femminile dell' Ambrosiana è dipinto su legno di pioppo. Nel 1525 questo ritratto lo possedeva Taddeo Contarino di Venezia, e fu descritto come segue dall' Anonimo del Morelli: « El retratto in profilo insino alle spalle de Madonna..... fiòla (vuol dire nipote) del signor Lodovico (il Moro di Milano) maritata nello Imperatore Massimiliano fu de mano de..... milanese. » (Pag. 65). Il nome del pittore era sconosciuto all' Anonimo, forse anche allo stesso possessore del quadro, ma nessun intelligente di belle arti a Venezia pensò mai in quei tempi di voler attribuire questo ritratto a Leonardo da Vinci stesso.

Un terzo ritratto di quest' Ambrogio Preda lo possiede, se non andiamo errati, il signor Giovanni Morelli a Milano. Esso rappresenta un giovine con lunghi capelli castagni e con un berrettino bianco in testa; è dipinto di faccia ed è su legno di pioppo. Anche questo ritratto fu attribuito prima a Leonardo da Vinci.

Un parente, forse il padre di Ambrogio, pare sia stato il celebre miniatore modenese *Christophorus de Predis,* del quale si trova nella biblioteca reale di Torino un' assai bella pittura miniata, segnata:



DVX . MLI . QVINVS
OPVS . XPOFORI . DE PREDIS
MVT . DIE 3 APRILIS . 1474.

Sgraziatamente non sono in grado di poter indicare altre opere di Ambrogio Preda oltre quelle testè menzionate. Speriamo che in seguito altri ricercatori più fortunati di me scoprano altri ritratti di questo insigne pittore milanese, tenuto a quanto si vede in gran pregio dagli Sforza. Di Cristoforo Preda trovansi altre miniature tanto nella Chiesa etta « la Madonna del Monte » presso Varese, che nella Biblioteca Ambrosiana a Milano.

tenza da Milano di Leonardo da Vinci, cioè intorno al 1500, Bramantino vi fondò una scuola pittorica, la cui influenza scorgesi anco nelle opere giovanili tanto di Bernardino Luini (Chiesa della Passione) che di Gaudenzio Ferrari.

Lo *Zenale* e il *Buttinone*, i fratelli *Ambrogio* e *Bernardino Borgognone*, *A. Bevilacqua*, *Giovanni da Montorfano*, come pure il Civerchio e molti altri ancora proseguirono nella via, in cui li aveva messi Vincenzo Foppa, senza risentire influenza nè dal Bramante nè da Leonardo da Vinci.

Di questa scuola milanese del XV secolo abbiamo trovato nella Galleria di Dresda un' opera di Ambrogio Bevilacqua (attribuita colà al Borgognone). La Galleria di Berlino possiede, stando al catalogo, un quadro dello *Zenale* e due di *Ambrogio Borgognone*.

Il quadro, attribuito a ragione dubitativamente allo Zenale, dalla nuova Direzione della Galleria è la Madonna al numero 90ª. Secondo me questo debole quadro potrebbe, per avventura, essere un'antica copia o, se vuolsi imitazione di un quadro di Bernardino dei Conti. I signori Cr. e Cav. affermano che è dipinto nella maniera dello Zenale. Ma ci si permetta di domandare: dove mai si trovano opere autentiche dello Zenale?

Il Vasari (VII, 127) ci dice che a Milano vi era anche un Bernardino da Trevio (Treviglio), ingegnere e architetto del duomo (di Milano) e disegnatore eccellente, in grande onore presso Leonardo da Vinci, ancora che la sua maniera di dipingere fosse dura. Stando alle parole del Vasari dovremmo dunque cercare nello Zenale l' ingegnere e l' architetto più che il pittore. Quel che è certo gli è che al dì d' oggi non si trova più nessun quadro autentico di questo Zenale. La grande tavola col S. Martino, collocata dietro l' altar maggiore della chiesa parroc-

chiale di Treviglio è, senza dubbio, opera documentata dello Zenale e del Buttinone (una copia del contratto originale trovasi nell'archivio della chiesa stessa di Treviglio), ma chi ci dice quanto in questo quadro appartenga allo Zenale, e quanto al Buttinone? Perfino i signori Cr. e Cav. dovettero convenire che è difficile distinguere le figure eseguitevi dallo Zenale da quelle che vi furono dipinte dal suo collega Buttinone. Lo stesso dicasi per l'affresco quasi cancellato dipinto dai due artisti nella Cappella Griffi della chiesa di S. Pietro in Gessate a Milano. Nondimeno, e senza ricordarsi della loro prima confessione, i chiarissimi storiografi vogliono distinguere in quelle pitture, a mala pena visibili, la maniera dell'un pittore da quella dell'altro. Così nel lavoro nel Buttinone riconoscono il carattere della scuola padovana, derivato o dai Mantegneschi o da Carlo Crivelli (!), e scorgono invece nel lavoro dello Zenale maggiore leggiadria di forme, nelle quali essi scorgono l'influenza di Leonardo da Vinci. Se non che a me pare che i sig. Cr. e Cav. devono avere ravvisato l'origine *padovana* o Squarcionesca del Buttinone più dal ricordo del suo quadro nella Galleria Borromeo all'Isola Bella, che dallo esame di questo dipinto a fresco. Perchè quel quadretto, che rappresenta la Madonna in trono col Bambino in presenza dei SS. Giovan Battista e Giustina (la Santa prediletta dei Padovani) ha, di fatto, un'aria molto Squarcionesca. Esso porta in lettere d'oro l'iscrizione: Bernardinus *Bet*tinonus (sic) de Trevilio. Su d'uno stemma, appostovi di sotto, si legge il motto tolto dai Borromeo nel secolo XV: « humilitas. » A mio avviso quel quadretto non ha niente a che fare con le opere autentiche del Buttinone e dello Zenale a Treviglio e in S. Pietro in Gessate, ma corrisponde invece tanto nel tipo delle figure quanto anche nella maniera tecnica alle altre opere di *Gregorio Schia-*

vone di Dalmazia, stanziato a Padova. Sicchè non esito punto a dichiararlo lavoro di lui. Gregorio potrebbe aver dipinto quel quadretto per la famiglia dei Borromeo-Vitaliani di Padova. L'iscrizione è *evidentemente* una contraffazione.

I signori Cr. e Cav. attribuiscono inoltre al Buttinone il ritratto maschile in casa Borromeo a Milano.[1] Sul cartellino, apposto alla parte inferiore del dipinto e di forma simile ai cartellini autentici di Antonello da Messina, fu cancellata la firma dell'autore, e sostituitovi il nome di Leonardo. La maniera di questa pittura rivela un imitatore di Antonello, e perfino il fondo *verde* del quadro v'indica il pittore *Filippo Mazzola*, al quale, senza esitare, attribuisco questo ritratto. Lo si confronti con altri ritratti del Mazzola, per esempio, con quello della Galleria di Brera, o con l'altro ritratto maschile nella Galleria di Berlino (n. 225, colà attribuito al Boltraffio), e spero che tutti vorranno convenire meco in questa attribuzione.

Un'opera *autentica*, firmata Bernardino Buttinone, venne acquistata recentemente dalla Galleria di Brera a Milano. Proviene da casa Castelbarco, e rappresenta nel quadro di mezzo: Maria in trono col divin Bambino ritto sul ginocchio destro; a sinistra del trono un angelo rivolto verso la Vergine (rammenta assai la maniera del Bramantino); nel lato destro del « Trittico » vedesi S. Bernardino, nel sinistro, S. Leonardo. L'iscrizione dice:

Bernardinus . Bu . . . . . .
de Trivilio 1484 (?)

[1] Pare per altro che anch'essi, vedendolo, abbiano pensato a Filippo Mazzola (II, 36).

In questo lavoro il Buttinone mi si rivela scolaro del Foppa e pittore assai mediocre.[1] Ma basta di lui; tratteniamoci ancora un poco col suo compagno di studio, lo Zenale.

I signori Cr. e Cav. attribuiscono a quest'ultimo le *opere più differenti tra loro*, come, per esempio, nella Galleria di Brera il grande « Poliptycon » (prima in S. Maria delle Grazie a Bergamo) di Vincenzo Foppa;[2] la tavola già collocata col nome di Leonardo da Vinci nella chiesa di S. Ambrogio ad nemus in Milano, che fu attribuita allo Zenale solo quando fu trasportata nella Galleria di Brera, ma che da quel tempo in poi è ritenuta da tutti per opera capitale dello Zenale. Riparleremo più tardi di questo interessante quadro. Essi assegnano ancora allo Zenale la piccola Madonna col Bambino poppante, segnata Bernar.... Zinalia, nella Galleria comunale di Bergamo (sezione Lochis, n. 148). Qualsivoglia critico, per poco ch'ei sia pratico delle scuole lombarde, dovrebbe accorgersi a primo tratto che qui si tratta di un dipinto di Ambrogio Borgognone, e che l'iscrizione sul quadro non è altro che una solenne impostura.

Le rappresentazioni della vita di S. Maddalena nella Chiesa dei Carmelitani a Milano, citate dal Lomazzo (Trattato della Pittura, II, 47), le altre opere di lui nel Convento di S. Maria delle Grazie, nella cappella dei

[1] Confrontando il disegno e la tecnica di questo quadro a me pare che nella grande tavola di Treviglio il S. Martino a cavallo possa essere assegnato al Buttinone.

[2] L'Anonimo del Morelli (pag. 52) lo descrive come segue: « La Ancona dell'altar grande della N. D. con le due figure per ciascun lato in nicchi dorati a guazzo, fu de man de maestro *Vincenzo Bressano vecchio* (per distinguere da Vincenzo Civerchio; come credo. » Questa tavola venne, dopo la soppressione del convento di S. Maria delle Grazie a Milano, nella galleria di Brera.

SS. Pietro e Paolo in S. Francesco ecc., come pure le opere dello Zenale a Brescia, sono tutte perite, cosicchè sull'importanza di questo maestro, come pittore, noi siamo affatto al buio. Il Lomazzo loda lo Zenale particolarmente per i suoi scorci.

Ambrogio da Fossano, detto il *Borgognone*, vuole essere nato probabilmente tra il 1450 e il 1460, e non a Fossano, ma a *Milano*. La famiglia Fossano o Fossani esisteva in Lombardia anche in tempi recenti. Il nonno o il bisnonno di Ambrogio emigrò forse dal borgo piemontese di Fossano a Milano;[1] e uno dei suoi antenati si sarà probabilmente trattenuto lungo tempo in Fiandra, che era chiamata dagli Italiani Borgogna, ed avrà avuto perciò il soprannome di Borgognone.[2] Ambrogio morì

[1] Suo padre *Stefano* si chiama già *mediolanensis*, dunque di Milano.

[2] Anche la famiglia Michelozzo in Firenze aveva il cognome di Borgognone:

« Lionardo, Michelozzo, Giovanni, fratelli e figliuoli di Bartolomeo di Gherardo Borgognoni. » Gaye, Carteggio, ecc. I, 117); Napoleone Cittadella (Notizie, ecc. 671) parla anch'egli di un fonditore di metalli ferrarese di nome Annibale Borgognone. Anche lo Zani, di un Alfonso Borgognone di Cento, fonditore in bronzo. Oggi a Fossano è affatto sconosciuto il casato dei Borgognoni. Assai caratteristica per il Francese, in quanto che denota la serietà dello storico, è l'osservazione che ci dà F. Rio sull'origine del cognome Borgognone (Opere, pag. 184). « Ce surnom de *Bourguignom,* substituè partout à son nom de famille, ne se rapport pas au lieu de sa naissance, puisque nous savons (?) qu'il etait né à Fossano, en Pièmont, mais il pourrait bien exprimer une *filiation artistique* entre lui et l'école qui, à l'époque oú il dut faire son apprentissage, florissait dans les etats des ducs de Bourgogne. Ce qui donne à cette conjecture beaucoup de vraissemblance, c'est que le style d'Ambrogio *diffère radicalement* de celui de tous les peintres Lombards ses contemporains, et que ses compositions et ses types offrent parfois une ressemblance frappante et qui ne saurait être fortuite avec les compositions et les types d'un peintre Bolonais surnommé *la France*, et immortalisé dans l'histoire de la peinture chrétienne sous le nom de *Francesco Francia.* »

Com'è ben noto, *Francia* è un'abbreviazione di Francesco (Francia-Bigi, Francione, a Firenze).

probabilmente di peste nell'anno 1523 a Milano. Egli aveva un fratello minore, *Bernardino*, il quale era pittore anche lui. Di quest'ultimo il signor Enrico Andreossi (Via Clerici n. 2) a Milano possiede un quadro firmato e datato dell'anno 1523; in esso è rappresentato S. Rocco. Ambrogio Borgognone, il quale nella scuola di pittura milanese occupa il medesimo posto che P. Perugino in quella di Perugia, Lorenzo Costa e il Francia nella bolognese, il Panetti nella ferrarese, Francesco Morone in quella di Verona, fu, secondo ogni probabilità, scolaro di Vincenzo Foppa e il vero maestro di Bernardino Luini, il Raffaello di questa scuola milanese. Di Leonardo da Vinci il Borgognone non risentì certamente alcuna influenza, e molto meno quella di Bernardino Zenale, come suppone a caso Girolamo Calvi. Egli rimane in tutte le sue opere affatto Lombardo.[1] La prim'opera che fece per la Certosa, vicino a Pavia, fu dipinta da lui nell'anno 1488-89, e i disegni per gli stalli e per la porta del coro, che furono eseguiti dal *Mantovano Bartolomeo de Polli*, sono del 1490.[2] I signori Cr. e Cav. fanno derivare questo Bartolomeo da *Pola* (!) e pongono quel lavoro nell'anno 1486. La tavola, spesso citata, nella Chiesa del villaggio di Cremeno (Valsassina) è opera di un mediocre Lombardo, privo di carattere, e non appartiene niente affatto al Borgognone, come pretesero alcuni scrittori d'arte. Il quadro, rappresentante « Maria in trono col Bambino » (n. 51) nella Galleria

[1] I signori Cr. e Cav. (II, 43) trovano nondimeno che il Borgognone ricorda nelle sue pitture a fresco in S. Simpliciano il Perugino, il Francia e anche Leonardo da Vinci; in S. Maria della Passione, la *maniera* di B. Peruzzi; in S. Ambrogio, B. Luini lo *scolaro prediletto* (!) di Leonardo.

[2] Vedi: Archivio storico Lombardo, Anno VI: Memorie inedite sulla Certosa.

di Berlino appartiene all'epoca giovanile di questo simpatico pittore (1490-1500).

Si trovano quadri della stess'epoca: nell'Incoronata di Lodi, e queste sono, certo, delle più squisite opere sue; nella Certosa presso Pavia; in Arona; nell'Ambrosiana; in casa Borromeo a Milano e altrove. La più bell'opera di questi primi tempi del Borgognone è, secondo me, il « Cristo che porta la croce » coi frati certosini, che lo seguono, collocato ora nell'Accademia di belle arti a Pavia.

L'altra « Madonna in trono col Bambino e con Santi » (n. 52) dev'essere ascritta ad un tempo posteriore (1505 1510). Il quadro principale di quest'epoca (1508) trovasi in S. Spirito a Bergamo. L'apparizione di S. Ambrogio che vedesi nel fondo di questo quadro a Berlino è probabilmente un'allusione alla vittoria che i Milanesi guidati da Azzone Visconti riportarono, per intercessione di questo Santo, a Parabiago, nel 1336, ed è quindi verosimile, che questo quadro sia stato in origine dipinto per uno della famiglia Visconti.

Eccoci ora a *Bernardino dei Conti.* Di questo pittore assai notevole la Galleria di Berlino può vantarsi di possedere uno dei pochi quadri firmati e datati [1]

[1] All'esposizione di belle arti a Torino del 1880 vidi una seconda opera di Bernardino Conti firmata da lui e datata. È il ritratto di profilo, quasi di grandezza naturale, di un giovine coi lunghi capelli castagni, e con un berretto nero in testa ornato della decorazione di S. Michele. Il cavaliere, di aspetto mesto, ha al fianco un pugnale. La carnagione in questo quadro è bigia come negli altri quadri del Conti. Al sommo della tavola si legge: Catellanus Trivulcius, ann. 26-1505; di sotto vi è l'iscrizione: Bernardini Comitis opus. Questo pregevolissimo quadro appartiene agli eredi del testè defunto senatore marchese Giorgio Pallavicino-Trivulzio da Milano; il Catellanus Trivulcius ivi rappresentato potrebbe essere stato, secondo ogni probabilità, un figlio illegittimo del noto maresciallo francese Gian Giacomo Trivulzio. Esso però non è citato nell'opera di Pompeo Litta.

Nessuno scrittore d'arte, dal poco veridico Lomazzo e dall'Orlandi in fuori, ci parla di questo pittore. Si dice che egli sia stato Pavese, e come tale ebbe forse la sua prima educazione artistica da Vincenzo Foppa, il quale, come sappiamo, si trattenne e lavorò spesso nella città natale di sua moglie. Più tardi il Conti deve essersi fermato a Milano, e ivi vuol'aver subìto varie influenze, fra le altre anche quella di Leonardo da Vinci.

I signori Cr. e Cav. (II, 67) se la cavano facilmente a proposito di questo pittore lombardo, presentandocelo senz'altro come uno scolaro dello Zenale, e citando indi alcune poche sue opere, cioè, il ritratto di un prelato nella Galleria di Berlino dell'anno 1499 (n. 55); una Maria che allatta il Bambino nella collezione di Schleissheim; una riproduzione di essa nella Galleria comunale di Bergamo; uno « Sposalizio di S. Caterina » parimenti colà, e finalmente una Madonna nel Museo Poldi-Pozzoli a Milano.

Tanto la Madonna di Schleissheim, quanto i due quadri (n. 126 e 254) della Galleria comunale di Bergamo debbono forse considerarsi piuttosto opere della bottega del maestro e l'iscrizione italiana con la data 1501 sull'uno di essi (n. 126) non parmi sia stata apposta da Bernardino stesso, ma probabilmente più tardi da altri.

All'incontro più autentica e meglio conservata, benchè non sia una delle sue opere migliori, pare a me la Madonna col Bambino che poppa nel Museo Poldi-Pezzoli (n. 59)[1] Se questo quadro è *veramente* lavoro di Bernardino dei Conti, come io credo, appartiene pure a lui, e non allo Zenale, la Maria in trono col Bambino benedicente e i quattro padri della chiesa, insieme con la famiglia di Lo-

[1] Anche in casa Borromeo a Milano trovasi un'antica, ma debole copia di questa Madonna.

duvico il Moro in ginocchio davanti al trono, nella Galleria di Brera (n. 449); come eziandio il S. Ambrogio nella Galleria comunale di Bergamo (n. 34, sezione Lochis), ivi attribuito parimenti allo Zenale. Allo stesso pittore assegnerei parimenti il delizioso quadretto che prima era in casa Litta a Milano, e ora è nella Galleria di Pietroburgo, e rappresentante Maria che allatta il Bambino. È la miglior opera che di lui conosciamo. In tutt' i quadri ora menzionati troviamo la stessa forma della mano alquanto tozza e simile a quella nei quadri di Antonio del Pollajuolo, e con le unghie tagliate corte; vi troviamo lo stesso modellato del divin Bambino, e la stessa carnagione bigia.

Mi ricordo di aver veduto tempo fa in casa Castelbarco il ritratto, quasi di grandezza naturale, di una nobile signora alquanto corpulenta, ivi attribuito a Leonardo da Vinci, opera che deve però appartenere al nostro Bernardino de' Conti. Codesto ritratto si trova ora a Londra iu casa del Signor Alfredo Morrison.

Un altro buon ritratto di giovane, con la mano stesa, andò di casa Archinto a Milano parimente in Inghilterra. Anche quest' ultimo ritratto ha da essere nel parer mio attribuito al medesimo pittore che dipinse la B. Vergine in trono con la famiglia Sforza nella Galleria di Brera (n. 499).

Il così detto ritratto di sè stesso di Lucas van Leyden nella Galleria degli Uffizi a Firenze (n. 444) pare eziandio non essere altro che un' antica copia d' un quadro di Bernardino de' Conti, supposto che l' autore del gruppo di quadri testè menzionati sia veramente Bernardino de' Conti. Avrei da citare ancora altri parecchi quadri che rivelano la stessa origine dei soprallegati, ma per questa volta mi contenterò di accennare qui soltanto alcuni disegni, che secondo me appartengono al medesimo

pittore, mentre sogliono essere attribuiti a Leonardo da Vinci.

Di questi disegni se ne trova uno nella raccolta del Museo britannico a Londra, a matita nera e biacca, in cui è rappresentata Maria col Bambino ignudo ritto sul di lei ginocchio destro in atto di benedire. I capelli sciolti della Madonna le cascano sulle spalle; la forma dell'orecchio corrisponde anche in questo disegno esattamente a quella del ritratto in profilo del piccolo Massimiliano Sforza, nel quadro numero 449 della Galleria di Brera, ed è molto diversa dalla forma dell'orecchio di Leonardo da Vinci; osserveremo inoltre che i tratti della penna vanno, come in quasi tutti i disegni di Leonardo, da sinistra a destra. Codesto buon disegno fu fotografato dal Braun sotto il nome di Leonardo (n. 45). Altro bel disegno del Conti, attribuito pure a Leonardo da Vinci, trovasi nella raccolta de' disegni del Louvre (n. 388) e fu fotografato dal Braun col n. 169.

Un terzo esempio di disegni da essere attribuiti, secondo me, a Bernardino dei Conti, esposti in pubbliche raccolte per opere di Leonardo da Vinci, trovasi nell'Ambrosiana ed è il ritratto in profilo di Massimiliano Sforza (fotografato da Marville, n. 127). È uno studio dal vero che servì per il quadro nella Galleria di Brera al numero 449. I signori Cr. e Cav., seguendo la voce comune, attribuiscono anche quest' ultimo disegno a Leonardo,[1] il che mi pare un'altra prova che gl'illustri storiografi non hanno maggiore famigliarità con la maniera di Leonardo da Vinci che non l'ebbe il più gran nu-

[1] « We can scarcely hesitate to believe that the sketch was given by Lionardo because *his drawing* of the boy Maximilian Sforza at the Ambrosiana was *used* for the occasion, but the execution again is as certainly that of the one of his scholars, etc. » (II, 39).

mero degli scrittori, i quali hanno parlato di questo sommo artista.

Impedito dai restauri che si stavano eseguendo nella Galleria, di entrare in quelle sale, nelle quali si trovavano i quadri della scuola milanese, mi vedo quindi obbligato, almeno per questa volta, di limitarmi a fare soltanto ancora alcune rapide osservazioni su poche opere degli scolari speciali di Leonardo citate nel catalogo, e che erano collocate nelle sale aperte al pubblico. Stando al catalogo della Galleria, quei quadri avrebbero a spettare a Boltraffio, a Baldassare Peruzzi e a Francesco Melzi.

La nobile e monumentale figura della S. Barbara del *Boltraffio* o *Beltrafio* (n. 207), che verso la fine del secolo passato si trovava ancora nella sagrestia di S. Satiro a Milano, appartiene alle pochissime opere di gran formato che ci sono rimaste di questo egregio pittore. Il maggior numero dei suoi quadri sono di piccole, ed alcuni anzi di piccolissime dimensioni.[1] Circa una mezza dozzina di questi piccoli quadri è a Milano in possesso privato,[2] due sono a Bergamo,[3] e un'altra mezza dozzina circa è in In-

[1] Fra le opere di gran formato del Boltraffio annovero anche: Una Madonna in aperta campagna coi SS. Giovan Battista e Sebastiano e i due donatori inginocchiati di casa Casio a Bologna, nella Galleria del Louvre (n. 72); e la Maria col Bambino seduta in una grotta in presenza degli stessi S. S. Giovanni e Sebastiano, e il donatore Bassano da Ponte, patrizio di Lodi, per la cui cappella in quel duomo il Boltraffio dipinse questo quadro nell'anno 1508. Il disegno a pastello per il ritratto di questo donatore trovasi nell'Ambrosiana tra i disegni di Leonardo. Il quadro stesso, molto ristaurato, fu venduto, alcuni anni fa al Conte Palffy di Presburgo dal negoziante d'oggetti artistici, Sig. Baslini, il quale alla sua volta l'aveva comprato a Bergamo.

[2] Presso il signor dottor G. Frizzoni a Milano, presso i conti Sola e Borromeo a Milano, nella collezione Poldi ivi, presso il senatore Giovanni Morelli, nell'Ambrosiana e all'Isola Bella.

[3] Nella Galleria comunale e presso il signor Federico Antonio Frizzoni.

ghilterra. Nelle collezioni tedesche e austriache, dalla S. Barbara di Berlino in fuori, non conosco che due altri quadri del Boltraffio. L'uno è la leggiadra Madonnina nella Galleria comunale di Pest (n. 175); l'altro lo vidi nel 1869 alla pubblica esposizione di quadri a Monaco col falso nome di Francesco Melzi. Esso rappresentava la Madonna, veduta di faccia, nell'atto di porgere dei fiorellini al Bambino ignudo, che sopra un parapetto sta inchinato davanti a lei. Il quadro era di proprietà privata. Sgraziatamente esso non era privo di ritocchi. Alcune stupende teste di Sante, ch'io reputo pure e senza esitazione opere del Boltraffio, si trovano nella chiesa posteriore di S. Maurizio a Milano; sono in tutto circa venti tondi con busti di martiri dipinti a fresco, fra i quali ritengo alcuni eseguiti dalla mano stessa del maestro, come p. e., quelli delle SS. Caterina, Lucia, Agnese.

L'epitaffio del Boltraffio dice:

IO. ANTONIO BELTRAFIO ET
CONSILII ET MORVM GRAVITATE
SVIS CIVIBVS GRATISS. PROPINQVORES
AMICI DESIDERIO AEGRE TEMPERANTIS
p. VIXIT AON. 49.
PICTVRAE AD QVEM PVERVM SORS
DETVLERAT STVDIA INTER SERIA NON
ABSTINVIT NEC SI QVID EFFINXIT
ANIMASSE OPVS MINVSQVAM SIMVLASSE
VISVS EST.

Da quest'epitaffio si vede che il Boltraffio non si diede seriamente all'arte che molto tardi. Difatti nel 1490, all'età di ventitre anni, lo troviamo tuttora a dozzina in casa di Leonardo. Il Boltraffio apparteneva a una nobile

famiglia di Milano, e in età matura occupò anche cariche pubbliche nella sua città natale. Egli non ha da essere considerato un pittore di professione, ma neanche un semplice dilettante. I suoi quadri sono tutti eseguiti con la massima diligenza, e, per quanto glielo permettessero le sue forze, egli si studiò di avvicinarsi il più possibilmente al suo gran maestro. Se la rappresentazione di figure umane più grandi del vero, e così pure il ritrarre l'uomo nelle sue passioni, non era cosa che all'indole sua tornasse facile, egli riuscì invece egregiamente nell'esprimere l'innocenza dei bambini e la soave leggiadria delle donne sante e pie. I suoi ritratti sono tutti nobilmente concepiti ed egregiamente modellati.

Circa il ritratto maschile attribuitogli nel catalogo di Berlino (n. 225) ho già manifestato la mia opinione, consigliando l'onorevole direzione di volere assegnare quel ritratto piuttosto a Filippo Mazzola.[1]

Oltre alla S. Barbara del Boltraffio e al quadro col « Vertunno e la Pomona » del Melzi, un terzo quadro di questa scuola Leonardesca attrasse in particolar modo la mia attenzione, cioè la deliziosa figura della « Charitas » (n. 109), la quale, benchè designata nel catalogo come opera di B. Peruzzi, potrebbe invece appartenere, secondo la mia remissiva opinione, al Sodoma. *Giovan Antonio Bazzi* (questo era il vero nome del Sodoma) imparò i principii dell'arte dal pittore in vetro Martino Spanzotti a Vercelli; ma nella grand'arte egli non si perfezionò che nel periodo che corre fra il 1498 o il 1500, cioè quando fu a Milano presso di Leonardo. *Perciò il Sodoma ha da essere annoverato alla scuola lom-*

[1] Nell'Ambrosiana si trovano col nome dl Leonardo da Vinci circa quattro disegni a pastello quasi di grandezza naturale del Boltraffio, tra essi due particolarmente belli, i quali rappresentano marito e moglie.

barda-milanese, e non alla senese. Credo di essere nel giusto, affermando che la maggior parte dei migliori quadri attribuiti nelle collezioni private a Leonardo da Vinci, sono di Giovan Antonio Bazzi. Così, pochi anni addietro, la magnifica Leda (I Sala della galleria Borghese) era ancora attribuita al Vinci stesso, mentre presentemente la dicono soltanto della scuola di Leonardo. Lo stesso avvenne di una Madonnina, annerita dal tempo, che è nella Galleria comunale di Bergamo (sezione Lochis, n. 207), e che continua a ritenersi di Leonardo, laddove non può esservi dubbio che non sia opera del Sodoma. Così ancora dicasi lo stesso di alcune Madonne che trovansi nelle Gallerie private d'Italia e dell'Inghilterra.[1] Pare che il giovine Bazzi abbia preso a Milano Leonardo a modello e non pure nell'arte, ma perfino nei capricci. Egli dilettossi di fare il cavaliere tutta la sua vita, e al pari di Leonardo ebbe sempre cavalli da sella in scuderia ed ogni sorta di animali per casa. (Vedi il Vasari.)

Se parecchie delle sue opere, come abbiamo ora veduto, sono attribuite al Vinci, non ha guari il bellissimo studio a matita rossa nell' « Albertina » per il famoso suo fresco nella Farnesina, rappresentante le nozze di Alessandro con Rossane, era ritenuto da tutti, perfino dal Raffaellista Passavant, per uno stupendo disegno di Raffaello da Urbino.[2] Non nego che non vi sia un'altro

[1] Anche la testa di Cristo acquarellata nell'Albertina a Vienna (Braun n. 90) apparterrà piuttosto al Bazzi che a Leonardo.

[2] Le tre grandi pitture murali del Sodoma nel primo piano della Farnesina rappresentano: 1, il giovine Alessandro che doma il Bucefalo; (questa pittura a fresco, del tutto guastata da barbari ristauri, è attribuita da gran tempo al Vasari; 2, le nozze di Alessandro con Rossane, e 3, la famiglia di Dario in presenza di Alessandro. Uno schizzo a penna del Sodoma per le nozze di Alessandro si trova negli Uffici (Cornice 495, N. 1479), attribuitovi alla « scuola di Raffaello » (Philpot n. 1145).

disegno con questo medesimo soggetto, attribuito pure a Raffaello, ma nego che quello nell'Albertina sia della mano dell'Urbinate. L'altro disegno che ha un carattere certamente più Raffaellesco di quello nell'Albertina, trovasi nella raccolta di Windsorcastle, e ne riparleremo in un'altra occasione.

Nella stessa « Albertina », anni fa, il bel ritratto di grandezza naturale, di un giovine dai capelli lunghi e dal berretto nero, veduto di faccia, fu parimente attribuito a Raffaello, finchè l'occhio acuto del direttore Maurizio Thausing lo ebbe a restituire al Sodoma, che n'è il vero autore. Nel Museo Britannico un'altra bella testa maschile, studiata per un ritratto, e disegnata a matita nera, appartiene ugualmente al Bazzi e non a Raffaello, cui pure colà è attribuita (Braun 94). Nella collezione dell'Istituto Stadel a Francoforte si trova un bellissimo ritratto di donna, alquanto ritoccato, (n. 22) pure del Sodoma ma sotto il nome di Fra Sebastiano del Piombo.[1]

Giacchè mi capita qui l'occasione non posso non osservare, che la magnifica decorazione della volta della così detta Camera della Segnatura nel Vaticano fu trovata tanto squisita perfino da Raffaello, che egli non solo non la toccò, ma volle manifestare la sua stima al Sodoma, dipingendo nella « Scuola d'Atene », accanto al proprio ritratto, quello di lui e quello del suo consigliere letterario, il conte Baldassare Castiglione.[2]

[1] Anche i signori Cr. e Cav. hanno quel ritratto femminile per opera di Sebastiano del Piombo, osservano però che esso rammenta loro il fare del Bronzino. Vi si esamini specialmente il paesaggio, la forma della mano non che la forma a mandorla dell'occhio, così caratteristica del Sodoma.

[2] L'uomo con abito e berretto bianchi, accanto a Raffaello, non rappresenta, come si suppone generalmente, il Perugino, il quale non lavorò in questa stanza, ma rappresenta, nel parer mio, il Sodoma, al quale appar-

Anni fa, giudicando da una fotografia, ho attribuito anch'io la « Charitas » della Galleria di Berlino a Baldassare Peruzzi, ma di poi davanti al quadro stesso mi sono convinto prestamente che quella leggiadra « Charitas » è opera del Sodoma, e non del suo imitatore Peruzzi. Mi pare che tanto la forma della mano della « Charitas » quanto il tipo delle teste dei putti, molto alterati per altro dai ritocchi, e anche il fondo di paese, rivelino affatto il modo e la maniera del Bazzi. [1]

Baldassare Peruzzi, del quale (ad eccezione del bel disegno con l'adorazione dei magi nella biblioteca del Castello di Sigmaringen, che servì per uno dei famosi Arazzi) per quanto io sappia, non si vedono opere nelle raccolte tedesche, imitò, com'è noto, per un bel pezzo il Sodoma, di che fanno fede il suo bell'affresco nella cappella Ponzetti in S. Maria della Pace a Roma. Più tardi egli risentì l'influenza di Raffaello. [2]

Il signor Alberto Iansen (*Vita e opere del pittore G. A. Bazzi,* 1870) osserva giustamente che: « il Sodoma aveva un'indole da poeta, ardente e profonda, un ingegno creatore e ricco, ma non aveva attitudine a lavori severi e seri. Giammai vi fu uomo tanto licenzioso,

tiene la decorazione della volta. Per la stessa ragione nella stanza seguente, detta la Camera d'Eliodoro, Raffaello mise tra i portatori del papa, non, come affermano alcuni scrittori, Giulio Romano, il quale contava appena ventidue anni nel 1514, ma Baldassare Peruzzi, dal quale furono dipinte in parte le decorazioni della volta e che perciò deve essere considerato qui anch'esso come cooperatore di Raffaello. Per convincersene si confronti la testa del primo portatore a sinistra col ritratto del Peruzzi nel suo gran disegno acquarellato negli Uffizi (n. 438).

[1] Il signor di Kestner di Annover, vero amico dell'Italia e della sua arte, possiede una « Lucrezia romana » del Sodoma col medesimo tipo di testa della « Charitas » a Berlino.

[2] Anche la « presentazione di Maria nel tempio » in S. Maria della Pace a Roma del Peruzzi dimostra, oltre molti altri suoi quadri, le tracce di questa influenza.

giammai vi fu artista d'ingegno tanto scapigliato. Si curò poco degli altri, ma gli altri si curarono ancora meno di lui. Il Sodoma perciò non operò come avrebbe potuto, laonde non era considerato quanto lo meritava.

Dopo queste poche osservazioni sul Boltraffio e su Giovan Antonio Bazzi, mi si permetta di fermarmi ancora un momento davanti al quadro « Vertunno e Pomona, » essendo esso attribuito da molto tempo a un pittore, del quale nessun' opera *autentica* è arrivata fino a noi; intendo riferirmi a *Francesco Melzi.* Ma prima di tutto vorrei por la questione, se cioè nel vero senso della parola un pittore di nome Melzi sia mai vissuto? A me non mi è riuscito scoprire un quadro autentico di quest' amico, e in parte anche allievo di Leonardo da Vinci, malgrado le tante e pazienti investigazioni da me fatte al proposito. Neppure il Vasari fa alcuna menzione di un *pittore* di questo nome, ma nella Vita di Leonardo dice soltanto: « Di queste carte della notomia degli uomini n' è gran parte nelle mani di M. Francesco de Melzo, gentiluomo milanese, che nel tempo di Leonardo era bellissimo fanciullo e molto amato da lui, così come oggi è bello e gentile vecchio, che le ha care e tiene come per reliquie tali carte insieme con il ritratto della felice memoria di Leonardo, ecc. »

Nelle parole del Vasari non troviamo dunque la minima allusione all' ingegno artistico del Melzi. Circa un decennio più tardi l' ampolloso Lomazzo pubblicò il suo « Trattato della Pittura, » nel quale egli qualificò il Melzi per « grandissimo miniatore.[1] » Ora, ognuno che conosca anche solo superficialmente la storia della coltura in Italia, sa che in quei tempi il *disegno* faceva parte

[1] Vedi Lomazzo, Trattato, ecc. (I, 174): Secondo che mi ha raccontato il Sig. Francesco Melzi, suo *discepolo grandissimo miniatore.*

dell' educazione e dell' istruzione di un perfetto gentiluomo.[1] Dall' altra parte il marchese Campori di Modena pubblicò, anni fa, una lettera dell' ambasciatore ferrarese a Milano, Bendedei, al suo signore, il duca Alfonso d' Este a Ferrara, dalla quale si potrebbe inferire che il Melzi fosse stato realmente pittore. La lettera è dell' anno 1523 e dice: « Et perchè ho fatto mentione de la casa de Melzi, aviso a V. Ex, che un fratello di questo che ha gostrato (cioè giostrato) fu *creato* de Lionardo da Vinci, et herede et ha molti de' suoi segreti, et tutte le sue opinioni, *et dipinge molto ben*, per quanto intendo, et nel suo ragionare mostra d' avere iuditio et è gentilissimo giovane. L' ho pregato assai volte che el venghi a Ferrara promettendogli che V. S. il vedrà con buona ciera, et dopo ch' io son venuto l' ho replicato ad un suo Barba (zio), gentilhomo molto da ben et honorato, che a lui non ho potuto dirlo, perchè stà in Villa per la febbre quartana. Se piacerà a V. Ex. ne farò ancora maggiore istantia. Credo ch' egli habbia quelli libriccini de Lionardo de la Notomia, et de molte altre belle cose. »

Di V. Ill.ma et Ex.ma S.a Servo

Di Milano 6 de Marzo 1523.

ALBERTO BENDEDEI.

Se non mi fa velo un' idea preconcetta, a me pare che da questa lettera sincronistica risulti chiaramente

[1] Vedi su questo, tra gli altri, anche il Dolce: Dialogo della Pittura, pag. 130 (Edizione fiorentina del 1735) « e oggidì qui in Venezia Monsignor Barbaro eletto Patriarca d' Aquileia, Signor di gran valore e d' infinità bonta; e parimenti il dotto gentiluomo M. Francesco Morosini, i quali due disegnano e dipingono leggiadramente; oltre *una infinità di altri gentiluomini*, che si *dilettano* della pittura; tra i quali v' è il Magnifico M. Alessandro Contarini, non meno ornato di lettere, che di altre virtù. »

che il Melzi abbia bensì *dipinto*, ma soltanto da *dilettante*. Dal miniatore del Lomazzo e dal dilettante del Bendedei venne fuori più tardi il *pittore* Francesco Melzi, il quale, perchè patrizio milanese, doveva naturalmente esserci presentato come uno dei più egregi scolari di Leonardo. Finalmente vennero su i *collettori*, i quali andarono in cerca delle opere di questo raro maestro, e subito dopo loro scesero in campo naturalmente anche i *contraffattori*, i quali apposero sotto un qualsivoglia quadro della scuola milanese della prima metà del XVI secolo il nome del Melzi. E di siffatte falsificazioni ne ho vedute parecchie, una delle quali, forse la più goffa, si trova in casa del duca Melzi d'Eril a Milano. È il ritratto (busto) di un giovine con un papagallo nella man destra e con l'iscrizione: FR. MELZIVS, opera assai sguaiata, probabilmente di un qualche Fiorentino della seconda metà del secolo XVI. Di somma importanza per la soluzione del nostro problema potrebbe tornare invece un piccolo disegno a matita rossa, che è nell'Ambrosiana a Milano, col nome di Leonardo. Esso rappresenta di profilo la testa calva di un vecchio, e al sommo del foglio leggiamo: 1510 « a dì 14 Augusto, cavata de relevo, » dunque *copiata* da un busto, prova che il Melzi allora non disegnava dal vero, e che sarà quindi stato ancora *principiante*. Al basso del foglio sta scritto: « Francescho da Melzo de anni 17 » (il Melzo sarebbe dunque nato nel 1493). Quella testa è tutta Leonardesca, tanto nel carattere, quanto nella forma dell'orecchio. Perciò non sembra improbabile che il Melzi a diciassette anni l'abbia forse copiata da un modello in cera fatto da Leonardo, il che pare indicato dal « cavata de *rilievo*. » La correzione, fatta alla posizione dell'orecchio e ai contorni, dimostra pure che il maestro Leonardo vi abbia

forse potuto aver mano. La scrittura del foglio porta il carattere della prima metà del secolo XVI.[1]

Il quadro con Vertunno e Pomona nella Galleria di Berlino (num. 222) non ha per nulla il carattere di un'opera di un mero dilettante, ma ci si rivela piuttosto per lavoro di un pittore di professione. Tanto A. I. Rio (Opere, pag. 200) quanto il signor direttore Giulio Meyer asseriscono che il disegno originale per questa pittura trovisi nella raccolta di Windsor. Io ve l'ho cercato, ma, per mia mala fortuna, non mi è riuscito di trovarlo. A quale degli scolari o seguaci di Leonardo dobbiamo dunque attribuire questo quadro con « Vertunno e Pomona » se non vogliamo riconoscerne Francesco Melzi per autore?[2] Disgraziatamente non sono in grado di dare una risposta attendibile a siffatta domanda.

[1] Leonardo stesso nomina nel suo testamento il Melzi « messer Francesco. » — « Item lega e dona il suddetto testatore a Messer Francesco da Melzo, gentiluomo di Milano, in considerazione dei servigi amorevoli ricevuti da lui tutti e ciascuno dei suoi libri, che il detto testatore ora possiede e tutti i disegni che appartengono atl'arte della pittura..... item dona e lega il testatore al sopradetto Messer Francesco Melzo, presente et acceptante il rimanente della sua pensione (cioè la pensione che Leonardo riceveva dal re Francesco I) et Summa de danari qual a lui (Leonardo) sono debiti del passato fino al dì della sua morte per il Tesaurario general M. Iohan Sapin..... et similmente el dona et concede al dicto de Melze tucti et ciascheduni suoi vestimenti quali ha al presente ne lo dicto loco de Cloux tam per remuneratione de boni et grati servitii a lui facti, che per li suoi salarii, vacationi et fatiche ch'el potrà avere circa la esecuzione del presente Testamento..... 23 April 1518. » Francesco Melzi in una lettera che dirige al fratello di Leonardo a Firenze, chiama il maestro « mio quanto optimo padre. »

[2] Ecco quanto scrive di questo quadro P. I. Mariette di Parigi a pag. 378 del Tomo III del suo « Abecedario »: « M. le duc de Saint Simon a un tableau qui est de Melzi. Son nom et la qualité de gentilhomme milanais (!!), *ecrits en grec* dans le fond du tableau, ne laisseat aucun lieu d'en donter (?), et cependant il avait toujours passè pour estre de Lèonard jusque à ce qu'un habile curieux eut fait remarquer cette inscription; il ma assuré qu'il ètait peint avec sècheresse. — Je l'ai vu et j'en pense de même. J'ajouterai que la composition en est

I quadri di *Bernardino Luini* e di *Gaudenzio Ferrari*, posseduti dalla Galleria di Berlino, erano in quei giorni inaccessibili al pubblico, laonde mi restringerò ad aggiungere qui alcuni supplementi alle notizie che trovansi nel catalogo sulla vita di questi due rappresentanti principali della scuola lombardo-milanese.

Secondo l' Argellati (Script. Mediol. II, 816) Bernardino era figlio di Giovanni Lutero da Luino, borgo sul Lago maggiore. Circa l' anno della sua nascita siamo tuttora nel buio; ma invece di metterla nel 1470, come si suppone generalmente, la porrei nell' intervallo tra il 1475 e il 1480. Mi pare che tanto il signor direttore Meyer, quanto i signori Cr. e Cav. (II, 43) a torto facciano del Luini uno scolaro di Leonardo. Nel suo grande quadro, rappresentante la « deposizione,[1] » nel coro della chiesa di S. Maria della Passione a Milano, che potrebbe essere una delle opere più antiche tra quelle a noi note del Luini (circa tra il 1505 e il 1510), egli ci si presenta quale artista ancora esclusivamente lombardo, e non mostra la minima traccia d' influenze Leonardesche, ma rivela invece ad evidenza le influenze della scuola

misérable; le sujet est Vertumne et Pomone; cette dernière est représentée nue, Le tableau est entre les mains d' un brocanteur qui cherche une duppe, et, pour empêcher, qu' on ne le donne à un autre que Leonard de Vinci, il a eu soin d' effacer l' inscription. » Non occorrerà, spero, di far osservare ai miei lettori che anco l' iscrizione greca non poteva essere se non l' opera d' un altro « brocanteur. »

[1] Al sommo di questo quadro importante vedesi Cristo dopo la resurrezione tra due angeli. Queste tre figure, come pure i due SS. vescovi nel quadro, e particolarmente il paesaggio, ricordano vivamente il Borgognone; una delle Marie al contrario, cioè quella con le mani giunte e col pannolino roseo piegato sulla testa a mo' di cuffia, riduce alla memoria il fare del Bramantino. I due apostoli Pietro e Paolo alle due estremità della predella paiono quasi dipinti dalla mano di Gaudenzio Ferrari.

di Ambrogio Borgognone, e molteplici tracce di quella del Bramantino.[1]

Solamente nella sua seconda maniera, circa dal 1510 al 1520, si ravvisa nelle sue opere l' influenza di Leonardo.[2]

Nella sua terza, la così detta maniera bionda, dal 1520 al 1530, il Luini ci si mostra in tutta la sua libertà e indipendenza. In questo tempo convien mettere le sue opere migliori, come, per esempio, il ciclo di pitture a fresco nel « Monastero maggiore » di Milano, terminate nell' anno 1530; Maria col Bambino, in possesso della vedova Arconati Visconti a Milano; lo splendido « Polittico » nella chiesa parrocchiale di Legnano; le pitture a fresco a Saronno; i varj quadri nel duomo di Como; le pitture a fresco a Lugano. Dall' anno 1530 in poi non si ha più nessuna notizia del Luini; è dunque possibile ch' egli sia morto in quegli anni. I più dei suoi quadri non sono segnati, ed io ne conosco soltanto quattro che portano il suo nome, e tutt' e quattro appartengono alla sua ultim' epoca.[3] Tanto lui, quanto il suo rivale Gaudenzo

[1] Così, non ha guari, il putto dipinto a fresco dal Bramantino (n. 7) come anche il S. Martino (n. 8) del medesimo maestro, nella galleria di Brera, erano tenuti per opera del Luini; dall'altra parte i due giganti dipinti in chiaroscuro dal Luini nel cortile del palazzo Melzi, nel Borgo nuovo a Milano, souo attribuiti al Bramantino. Potrebbero appartenere pure a questi primi tempi borgognoneschi del maestro le pitture a fresco che dal convento delle Vetere, furono trasportate nella galleria di Brera: (n. 23, resurrezione di Cristo, n, 39, Tommaso di Aquino e altri).

[2] Assegno a quest' epoca, per esempio, la Madonna col Bambino in Brera (n. 99); « Modestia e Vanità » nel palazzo Sciarra-Colonna a Roma; la grande Sacra famiglia nell' Ambrosiana; la Madonna col Bambino e le SS. Caterina e Barbara nella galleria comunale a Pest (n. 173).

[3] Bernardino Luini, verso la fine dell' anno 1523, si trasferì da Milano a Legnano, dove egli si trattenne circa un anno, e vi dipinse, tra le altre cose, anche il magnifico « Polittico » testè menzionato. » Il contratto per codesto suo capolavoro fu rogato dal notaro « l' Isolano » nel 1523, e segnato nel palazzo arcivescovile di Milano dalle parti contraenti. Una copia di questo contratto si trova, se non erro, nell' archivio della chiesa

Ferrari hanno coltivato, secondo il Lomazzo, oltre alla pittura, anche la poesia.[1]

Il Lomazzo, il quale da ragazzo poteva aver conosciuto anche personalmente il vecchio Gaudenzio Ferrari e che in ogni modo, come scolaro di uno scolaro di lui, poteva benissimo essere informato dell' educazione artistica di Gaudenzio, ce lo rappresenta prima come scolaro dello Scotto a Milano, poi di Bernardino Luini. Quanto al primo non possiamo nè affermare nè negare l' asserzione del Lomazzo, essendo che nessun altro scrittore faccia menzione dello Scotto, e perchè non conosciamo nessun' opera autentica di lui, laddove quanto al Luini a noi pare assai verosimile che, in una cert' epoca, egli abbia avuto una grande influenza sul suo compagno d'arte, di lui più giovine di circa sei anni. Di ciò fa fede non pure la figura femminile seduta, con due putti, che si trova segnata col nome del Luini tra i disegni del-

parrocchiale di Legnano. Nell' anno 1525 il Luini terminò le sue pitture a fresco a Saronno; nell' anno seguente egli lavorò a Como, donde pare abbia fatto una gita a Ponte nella Valtellina, e vi abbia dipinto sopra la porta della chiesa la bella lunetta con Maria e S. Maurizio. Negli anni 1528 a 1529 finalmente egli condusse a termine le sue pitture a fresco a Lugano, e nel 1530 quelle nella Capella di S. Caterina nella Chiesa di S. Maurizio a Milano.

[1] I disegni del Luini sono rari. Egli si serviva, come Gaudenzio Ferrari, tanto della matita nera e della biacca, quanto anche della penna e dell' acquarello. Ne indicherò qui alcuni: l' Ambrosiana a Milano possiede parecchi studi di putti acquarellati, e il « Tobiolo davanti al padre, » a matita nera e rilevato a biacca; nell'Accademia di Venezia havvi l' « espulsione dal paradiso, » a matita nera (Perini n. 199); la raccolta del Louvre possiede di lui due belle teste di putti su carta sottotinta giallastra (n. 237 e 238 del catalogo); questi ultimi disegni, ancora che sembri che il signor Reiset abbia alcuni dubbi sulla loro autenticità, sono, nel parer mio, indubbiamente del Luini; anche l' Albertina a Vienna può vantarsi di possedere in quel « Cristo tra gli Scribi » (n. 75), un buon disegno di questo simpatico artista. Esso è uno studio per il famoso quadro del Luini che si trova nella Galleria nazionale di Londra.

l' Accademia veneta (Perini, n. 198), e che spetta senza dubbio a Gaudenzio, ma fanno fede anche le pitture a fresco dipinte per la chiesa di S. Maria della Pace a Milano, e collocate ora nella Galleria di Brera col nome del Luini ai numeri 1, 4, 40, 41 (presentazione al tempio), 62 (educazione di Maria), 67 (il sogno di San Giuseppe) ecc. ecc. Questo ciclo di pitture a fresco, nel catalogo della Galleria di Brera, è ascritto, come abbiam già notato, a B. Luini: se non che le forme, il tipo delle teste, come un più franco maneggiare del pennello in esse rivelano piuttosto la maniera di Gaudenzio[1] che quella del Luini.

Un' antica tradizione ci rappresenta il Ferrari come un' ingegno prematuro. Non soltanto per questo, ma ancora più per certe speciali note, che ricordano Macrino d' Alba e gli Oldoni da Vercelli, e che Gaudenzio mantenne per tutta la sua vita, non mi pare inverosimile che egli già in Vercelli, e prima di venire a Milano, abbia avuto i primi ammaestramenti nell' arte sua; ma non già dal mediocre pittore Girolamo Giovenone, minore d' età di lui, come il Bordiga e altri dei suoi seguaci vorrebbero farci credere, ma piuttosto sia da Macrino d' Alba,[2] sia da l' uno o l' altro dei pittori Oldoni.

[1] Queste pitture a fresco possono essere state eseguite da altro abile scolaro del Bramantino, e per conseguenza condiscepolo di Gaudenzio alla cui maniera si avvicinano assai più che non a quella del Luini.

[2] Il baldacchino del trono largo e basso ne' suoi quadri, il tipo della testa dell' apostolo Paolo (n. 33 nella galleria di Torino, dell' anno 1506) e altri particolari, Gaudenzio li avrà tolti da Macrino d' Alba, il quale, a sua volta, avrà, come già ho notato, preso quella forma di baldacchino sia da A. Borgnone, sia direttamente da V. Foppas, Il più antico quadro di Girolamo Giovenone, a noi noto, porta la data del 1514, e si trova nella galleria di Torino al n. 43; nei suoi tempi posteriori il Giovenone imitò evidentemente Gaudenzio Ferrari, come darà negli occhi di chiunque consideri il suo quadro nella chiesa di Mortara (ivi attribuito a Gaudenzio) e altri quadri suoi nella Galleria Malaspina a Pavia e altrove.

Per altro Gaudenzio deve avere visitato a Milano, oltre lo studio dello Scotto e del Luini, anche quello del Bramantino. L'influenza di quest'ultimo maestro su di lui la svelano, mi pare, le sue quattro tavolette (numeri 52, 53, 57 e 58) nella Galleria di Torino, e fan fede pure dell'abitudine, ritenuta tutta la sua vita, di lumeggiare le sue figure a modo del Bramantino, dal sott'in su.[1]

Nell'anno 1508 Gaudenzio ebbe l'incarico di dipingere un quadro per una chiesa di Vercelli. Una copia del contratto per questa pittura si trovava presso il padre Bruzza a Roma, ed è ora nelle mani del Professore Giuseppe Colombo a Moncalieri. (Vedi: Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari per Giuseppe Colombo B.). In quel documento Gaudenzio è chiamato ora Ferrari ora *Vinci*. L'ultimo nome era quello della famiglia di sua madre; esso è un nome di casato che esiste ancora oggi in Valduggia; laonde si spiega facilmente come Gaudenzio potè segnare fin dall'anno 1511 il suo magnifico « Trittico » nella chiesa di Arona: Gandentius Vincius.

Se non vo errato, fu Federico Zuccari il primo a dar corso alla favola, che Gaudenzio fosse stato per qualche tempo insieme con Raffaello, dunque nell'intervallo del 1500 al 1504, alla scuola del Perugino a Perugia.[2]

[1] La collezione degli Uffici a Firenze possiede, per allegare qui un esempio accessibile a tutti, un disegno acquarellato de'mezzi tempi di Gaudenzio (1520-1525), studio per la sua gran pittura murale, la « Crocifissione di Cristo » nella nota cappella a Varallo. Questo disegno viene stranamente attribuito, a Firenze, al Giorgione, ed è fotografato per tale dal Philpot (n. 1350).

[2] Dopo lo Zuccari la ripeterono poi il Baldinucci e i Perugini Orsini e Mezzanotte. Ed il Passavant va ancora più in là, osservando che: « Raffael se lia encore vers 1502 avec l'aimable e habile (!) Gaudenzio Ferrari de Valduggia. Leur amitiè devint: *si ètroite que Gaudenzio accompagna Raffael à Rome, et, sauf de rares intervalles, il resta son inséparable compagnon.* » Così si scriveva la storia dell'arte appena

Questa è, come a me pare, una di quelle asserzioni vane, prive di ogni fondamento, delle quali nella storia della pittura italiana se n' incontra a dovizia. Nelle opere del Ferrari l'influenza sia del Perugino, sia di Raffaello, tu non la scorgi nè più nè meno che nei quadri di quasi tutti i grandi maestri di quella felice epoca dell' arte, che suol chiamarsi il secolo d' oro dell' arte italiana, e nella quale Gaudenzio e il Luini occupano nella loro scuola, cioè nella milanese, il medesimo posto cui han diritto Raffaello nell' Umbra, il Cavazzola e il Carotto nella veronese, Garofalo e Dosso nella ferrarese.

Gaudenzio certo non possiede la grazia del Luini; le sue opere non sono neanche così perfette nell' esecuzione come quelle del suo rivale, se non che, in generale, quanto all' invenzione, alla vita drammatica, all' ingegno pittorico egli è incontestabilmente superiore al Luini. Il Ferrari, è vero, perde spesso nel suo fervore artistico l' equilibrio e diviene alle volte barocco ed affettato; alcune delle sue composizioni più grandi peccano per agglomeramento di figure; ma non per tanto nelle sue migliori egli non rimane indietro che a pochissimi dei suoi contemporanei, e qualche volta, come, per esempio, in alcuni di quei gruppi di uomini e di donne nella grande « crocifissione di Cristo »

quarant' anni fa. (Vedi pure a questo proposito la barocchissima opinione del Barone di Rumohr, III Vol. delle sue « Ricerche, » a pag. 88). Oggi sappiamo almeno da documenti scritti che Gaudenzio Ferrari passò qnasi tutta la sua vita esclusivamente nella Lombardia, dove si trovano ancora quasi tutte le sue opere: a Vercelli, a Milano, a Torino, a Novara e in tutta la Valsesia fino a Varallo. Non si può dunque, senza fornire prove autentiche del contrario, supporre che Gaudenzio si sia trattenuto lungo tempo sia in Toscana, sia in Perugia oppure in Roma. Si cercherebbero anche indarno opere sue in tutta l' Italia centrale. Il Vasari (nella Vita del Garofalo) osserva che Gaudenzio Ferrari, pittore del Milanese, che passava per bravo maestro durante la sua vita, dipinse in S. Celso, ecc.; ma nè egli, nè il Lomazzo fanno allusione alle sue attinenze col Perugino o con Raffaello.

a Varallo. Gaudenzio non avrebbe nemmeno da temere il paragone coll' Urbinate.

I disegni di questo gran maestro, non conosciuto abbastanza nè pregiato secondo il suo merito, sono per lo più condotti secondo il sistema che fu probabilmente introdotto da Vincenzo Foppa nelle scuole lombarde, cioè con la matità nera e con la biacca sopra carta azzurra.[1] Nei suoi tempi posteriori egli si servì qualche volta eziandìo dell' acquarello. I più bei disegni del maestro li troviamo nella collezione della Biblioteca di Torino; anche l' Ambrosiana ne possiede alcuni tra i quali due che, messi accanto ai disegni del Bramantino, ti mostrano meglio di qualsiasi argomentazione che l' origine artistica di Gaudenzio muove in gran parte da Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino.

[1] Anche la collezione degli Uffizi possiede alcuni di questi disegni di Gaudenzio, per esempio, Maria in una gloria di angeli (Cornice 198, N. 624) e Maria col divin Bambino e due angeli (Cornice 233, N. 700).

INDICE ALFABETICO DEGLI ARTISTI CITATI

Abate (dell') *Niccolò*, a Dresda, pag. 121.
Alemanus *Joannes*, p. 367.
Alfani *Orazio*, p. 358 e 359 in *nota*.
Allegri *Antonio* detto il *Correggio;* a Dresda, p. 121-138. Ricordato di nuovo, p. 167-168. E di nuovo, p. 230-231. E p. 246-247, anche in *nota*.
Allori *Cristofano*, p. 137.
Alunno *Nicolò* da Foligno, p. 271.
Amadeo *Scultore*, p. 9 in *nota*.
Angelo *di Baldassarre*, p. 274-275.
Aragonese *Sebastiano*, p. 406. Di nuovo, p. 415, in *nota*.
Aspertini *Amico*, a Berlino, p. 249, in *nota*. Di nuovo, p. 256. A Berlino, p. 258-259.
Avanzi *Jacopo* p. 256. Di nuovo, p. 405.
Averulino *Antonio*, detto il *Filarete*, p. 387-388.
Averoldi *Angelo*, di Brescia, p. 224.
Badile *Antonio*, p. 405.
Badili pittori veronesi, p. 274.
Baldassarre, p. 275.
Baldassarre *Estense*, p. 107, anche in *nota*.
Baldovinetti *Alesso*, p. 351. Di nuovo, p. 361.
Balduzzi *Matteo*, a Berlino, p. 359-360.
Barbarelli *Giorgio*, detto *Giorgione*, a Monaco, p. 18-19. A Dresda, p. 153-170. A Berlino, p. 380-381.
Barbari (De') *Jacopo*, a Dresda, p. 143-153. Ivi, pag. 234.
Bartolomeo *Maestro*, p. 8.
Bartolomeo *veneziano*, a Dresda, p. 139-141.
Basaiti *Marco*, a Monaco, p. 17-18. A Berlino, p. 370.
Bazzi *Giovanantonio*, detto il *Sodoma*, a Monaco, p. 57-58. Ivi, p. 92. E di nuovo ricordato, p. 425. A Berlino, pag. 439-442.
Beccafumi *Domenico*, a Monaco, p. 95.
Bedolo *Girolamo*, detto *Mazzola*, a Dresda, pag. 121.
Bellini *Iacopo*, p. 367.
Bellini *Gentile*, p. 15, in *nota*. Di nuovo, p. 141.
Bellini *Giovanni* a Monaco, p. 14-15. Ivi, p. 82-84. A Dresda, p. 223-224, Citato di nuovo, p. 248. Osservazioni sulla sua maniera, e sopra diverse sue opere, p. 371-376. A Berlino, p. 376-377.
Bembo *Benedetto*, p. 189.
Bembo *Bonifacio*, detto *Facio da Valdarno*, p. 188. Di nuovo ricordato, p. 422, anche in *nota*.
Bembo *Giov. Francesco*, detto il *Bembino*, p. 415, in *nota*.
Benaglio *Francesco*, p. 17.
Benaglio *Girolamo*, p. 17. Ivi, in *nota*.
Benvenuto *di Giovanni*, p. 210.
Bernardino *di Mariotto*, p. 275.
Betti *Bernardino*, detto il *Pinturicchio*, a Dresda, p. 215. A Berlino, p. 277. Della vita, delle opere, e della raccolta de' suoi disegni, conservati a Venezia, ed attribuiti a Raffaello, p. 278-298. De' suoi disegni predetti nuova-

mente, e delle sue relazioni con Raffaello, p. 339-344.
Bevilacqua *Ambrogio*, a Dresda, p 203. Ricordato di nuovo, p. 422, anche in *nota*. E p. 423, in *nota*. E pag. 427.
Bicci pittori fiorentini, p. 264.
Bianchi *Francesco*, detto *Fraré*, p. 107. Citato, pag. 247, anche in *nota*. A Berlino, pag. 252-253.
Bissolo *Francesco*, a Berlino, pag. 382-383.
Boltraffio *Giovan Antonio*, p. 425. A Berlino, p. 437-439.
Boccatis (De) *Giovanni*, p. 274.
Bonfigli o di Bonfiglio *Benedetto*, p. 270-271. Di nuovo, p. 274-275.
Bonfiglio, p. 274.
Bonifazi, storia dei pittori di questo nome, p. 185-196.
Bonifazio *veneziano*, a Dresda, p. 179 Ricordato di nuovo, p. 195.
Bonifazio *veronese seniore*, p. 32. Ricordato di nuovo p. 189-192. E di nuovo, p. 194. A Dresda, p. 232. Ivi, pag. 236.
Bonifazio *veronese juniore*, p. 32. A Dresda, p. 155. Ivi, p. 185. Ricordato di nuovo, p. 187. E di nuovo, p. 193.
Bono *Ferrarese*, p. 16, ed ivi in *nota*. Di nuovo, p. 17. E di nuovo, p. 246.
Bonomo (De) *Iacobello*, p. 366.
Bonsignori, pittore veronese, p. 102-103, in *nota*.
Bordone *Paris*, a Dresda, p. 197.
Borgognone *Bernardino*, p. 427. Di nuovo, p. 432.
Botticelli *Alessandro*, a Dresda, p. 206-208. Ivi, p. 235. A Berlino, p. 351-352.
Bonvicino *Alessandro*, detto il *Moretto*, a Dresda, p. 170-172. Della sua vita e di molte sue opere, p. 410-413. A Berlino, p. 413.
Bramante, p. 263, anche in *nota*.
Breughel, pag. 136.
Brill, p. 136.
Bugatto *Zanetto*, p. 422.
Buonconsigli *Giovanni*, detto il *Marescalco*, p. 375, in *nota*. Di nuovo, p. 404.
Burckmayer, p. 245. Di nuovo, p. 387.
Busi (De') *Giovanni* detto il *Cariani*, a Monaco, p. 20. Ricordato di nuovo, p. 154-155. Osservazioni sulla sua maniera, p. 195. Ricordato di nuovo, p. 419-420.
Buttinone da Treviglio, p. 422. Di nuovo, p. 427-430.
Calcar (Di) *Giovanni*, p. 419.
Calendario *Filippo*, p. 8.
Caliari *Benedetto*, p. 199.
Caliari *Carletto*, a Dresda, p. 199.
Caliari *Gabriele*, p. 199.
Caliari *Paolo*, detto *Veronese*, p. 198-199. A Dresda, p. 225. Ivi, p. 233. Rammentato nuovamente, p. 405.
Cambiaso *Luca*, a Dresda, p. 236.
Campagnola *Domenico*, a Dresda, p. 198. Ivi, p. 225. Ivi di nuovo, p. 232 (anche in *nota*).
Caporali pittori perugini, p. 275.
Caraglio *G.*, p. 260.
Caravaggio (Da) Michelangelo, a Dresda, p. 204.
Cardillo *Francesco*, p. 397, e p. 398 in *nota*.
Carnevali *frate*, a Dresda, p. 236. Ricordato di nuovo, p. 264.
Carotto *Francesco*, p. 102 in *nota*. A Dresda, p. 142. Ricordato, p. 405-406.
Carpaccio *Vittore*, a Dresda, p. 224. Suoi disegni, ivi, in *nota*. A Berlino, p. 385.
Carpi (Da) *Girolamo*, a Dresda, p. 114-115. Ricordato di nuovo, p. 116. Cenni sulla sua vita, p. 119-120.
Caselli *Cristoforo* da Parma, p. 380.
Castagno (Del) *Andrea*, p. 102. A Dresda, p. 210. Ricordato di nuovo, p. 361.
Castiglione *Benedetto*, a Dresda, p. 236.
Catena *Vincenzo*, p. 195. A Berlino, p. 382.
Cavazzola pittor veronese, p. 405.
Caversegno (Da) *Agostino*, p. 181.
Cerajuolo (Del) *Antonio*, p. 359.
Chiodarolo, p. 249, in *nota*. Ricordato, pag. 313.
Civerchio *Vincenzo* da Crema,

p. 409, in *nota*. E a p. 414. E a p. 422.
Colantonio pittor napoletano, p. 389.
Conegliano (Da) Cima, a Berlino p. 377.
Conti *Bernardino*, pag. 423. Di nuovo, pag. 425-426. A Berlino, p. 433-436.
Cosimo (Di) *Agnolo*, detto il *Bronzino*, a Berlino, p. 360.
Cosimo (Di) *Piero*, a Dresda, p. 205-206. A Berlino, p. 353.
Cossa *Francesco*, a Dresda, p. 106-108. Di nuovo, pag. 215. E di nuovo, p. 247. E a p. 256.
Cossa *Roberto*, p. 247.
Costa *Lorenzo*, p. 106. Citato di nuovo, p. 245, p. 247. A Berlino p. 248. Esame della sua maniera e di varie sue opere. p. 249-252. Citato di nuovo, p. 256. E di nuovo, p. 313.
Cozzarelli, p. 210.
Cranach, p. 245.
Credi (Di) *Lorenzo*, a Dresda, p. 213. Ivi, p. 228 Di nuovo, p. 229, in *nota*. Ricordato di nuovo, p. 351. E di nuovo, p. 361. A Berlino, p. 364.
Crivelli *Carlo*, p. 102. Di nuovo, p. 379. E di nuovo, p. 401, in *nota*.
Crocefissaio, p. 256.
Dalmasio *Lippo*, p. 256.
Dente *Marco*, p. 260.
De Flor *Francesco*, p. 366.
De Flor *Jacobello*, p. 366.
De Vos *Martin*, p. 135.
Domenico di *Bartolo*, p. 273.
Donduzzi *Andrea*, detto il *Mastelletta*, p. 117.
Dossi *Battista*, p. 114. E di nuovo p. 116, e pag. 118.
Dossi *Dosso*, a Dresda, p. 114-118. Di nuovo citato, p. 246.
Dosso *Giovanni*, a Berlino, p. 254-255.
Durero *Alberto*, p. 379. E di nuovo, p. 387-388.
Eusebio da San Giorgio, p. 326.
Fabriano (Da) *Gentile*, a Dresda, p. 227. Ricordato di nuovo, p. 267-269.
Faenza (Da) *Iacopo*, p. 246.
Falconetto veronese, p. 263, anche in *nota*.
Farinato *Paolo*, veronese, a Dresda, p. 233.
Fasolo *Bernardino*, p. 423.
Fasolo *Giovan Antonio*, a Dresda, p. 199-200.
Fasolo *Lorenzo*, p. 423.
Ferramola *Floriano*, di Brescia, p. 409. Ricordato di nuovo, p. 416, in *nota*.
Ferrari pittori milanesi, p. 424.
Ferrari *Defendente*, p. 57. Di nuovo, p. 424, e p. 425, in *nota*.
Ferrari *Gaudenzio*, p. 57. A Dresda, p. 231. Ricordato di nuovo, p. 426. Vita ed Opere, p. 450-453.
Ferrara (Da) *Antonio*, p. 104, in *nota*.
Ferrara (Da) *Stefano*, p. 106. Di nuovo, p. 246.
Fiesole (Da) frate *Giovanni*, detto l'*Angelico*, p. 67. A Dresda, p. 226.
Fiorenzo (Di) *Lorenzo*, a Dresda, p. 234-235. Di nuovo, p. 275-277.
Foppa *Vincenzo*, di Brescia, suoi quadri ed affreschi nella Galleria di Brera, p. 9-10. Ricordato di nuovo, p. 102. E di nuovo, p. 248. A Berlino, p. 408, e p. 409 in *nota*. Ricordato di nuovo, p. 422. A p. 430, anche in *nota*. E a p. 453.
Forlì (Da) *Ansuino*, p. 246. Di nuovo, p. 379. E p. 401, in *nota*.
Forlì (Da) *Baldassarre*, p. 139 in *nota*.
Forlì (Da) *Melozzo*, a Dresda, p. 236. Ricordato, a p. 246. Di nuovo, p. 263, anche in *nota*.
Fossano (Da) *Ambrogio*, detto il *Borgognone*, p. 203. Di nuovo p. 422, anche in *nota*, p. 423, in *nota*. E di nuovo, p. 427. A Berlino, p. 431-433.
Francesca (Della) *Piero*, p. 102. Di nuovo ricordato, p. 104. A Dresda, p. 236. E di nuovo, p. 273-274.
Francia *Giacomo*, citato, p. 256. A Berlino, p. 259.
Francia *Giulio*, citato, p. 256. A Berlino, p. 259.
Franciabigio, a Dresda, p. 219. A Berlino, p. 359.
Francucci *Innocenzo* da Imola, p. 256. A Berlino, p. 261.
Galassi *Galasso*, p. 104. Ivi, in *nota*. Di nuovo, p. 106. E di nuovo, p. 256.

Galeazzo *Agostino,* da Brescia, p. 413, in *nota.*
Gambara *Lattanzio,* p. 415, in *nota.*
Garbo (Del) *Raffaellino,* p. 72-73. A Dresda, p. 230. Di nuovo, p. 230, in *nota.*
Gatta (Della) Don Bartolomeo, p. 279.
Genga *Girolamo,* p. 264.
Ghiberti *Bartoluccio,* p. 361.
Ghiberti *Lorenzo,* p. 273. Ricordato di nuovo, p. 351.
Ghirlandaio (Del) *Domenico,* a Monaco, p. 70. A Dresda, p. 227. Ricordato, p. 351. A Berlino, p. 354.
Ghirlandaio (Del) *Ridolfo,* a Berlino, p. 354. Sue opere in Firenze, e influenza di Leonardo da Vinci nella sua maniera, p. 355-359.
Giambone, p. 367.
Giampietrino, p. 425.
Gimignani *Giacinto* da Pistoia, p. 220.
Giolfino *Niccolò,* pittor veronese, p. 103 in *nota.* E p. 405.
Giovanni *di Pietro,* p. 210.
Giovenone *Girolamo,* p. 424, anche in *nota.* Ricordato di nuovo, p. 450, anche in *nota.*
Giovenoni pittori vercellesi, p. 57.
Giuochi *Giuliano* d'Arrigo di Giuocolo, detto il *Pesello,* p. 353.
Gotti *Baccio,* p. 359.
Grammorseo pittor vercellese, p. 57.
Granacci *Francesco;* a Berlino, p. 354.
Guido da Siena, p. 273.
Hals *Francesco,* p. 46.
Holbein *Hans* il maggiore p. 387.
Heyden, p. 241.
Iacopo *Pollaiuolo,* p. 361.
Iacopo da Montagnana, p. 380, in *nota.*
Ingegno, p. 304, in *nota.*
Kulmbach (Da) *Giannino,* p. 152, in *nota.*
Lamberti *Stefano,* p. 414.
Lanini pittor vercellese, p. 57.
Lanzani *Polidoro,* p. 197.
Leopardi *Alessandro,* p. 8.
Leyden (Di) *Luca,* p. 144.
Liberale da Verona, p. 8. A Monaco, p. 84. Ricordato, p. 405-406.
Libri (Dei) *Girolamo,* a Berlino, p. 405-406.
Licinio *Giovanni Antonio,* detto il *Pordenone,* p. 19. Di nuovo ricordato, p. 24-25. A Dresda, p. 225. Ricordato di nuovo, p. 383, in *nota.*
Lippi frate *Filippo,* a Monaco, p. 67-69. Ricordato di nuovo, p. 102. A Dresda, p. 233. A Berlino, p. 351.
Lippi *Filippino,* a Monaco, p. 69. A Dresda, p. 226. Ivi, p. 226, in *nota.* A Berlino, p. 351-352.
Lodi (Da) *Calisto,* p. 417, in *nota.*
Lodovico (Di) *Angelo,* p. 275.
Lombardi *Alfonso,* p. 9.
Lombardi *Antonio* e *Tullio,* p. 49, anche in *nota.*
Lombardi *Antonio,* scultore, p. 149.
Longhi *Luca,* a Berlino, p. 262.
Longhi *Pietro,* ricordato a p. 103. A Dresda, p. 200.
Lotto *Lorenzo,* a Monaco, p. 33-44. A Berlino, p. 381-382.
Luini *Aurelio,* a Dresda, p. 236.
Luini *Bernardino,* a Monaco, p. 58 Ricordato di nuovo, p. 426. Vita e Opere, p. 447-450. Ricordato di nuovo, p. 452.
Macrino *d' Alba,* p. 423-424, anche in *nota.* E a p. 450, anche in *nota.*
Magnasco *Alessandro,* detto il *Lissandrino,* a Dresda, p. 204.
Magni *Cesare,* p. 423, anche in *nota.*
Mainardi *Bastiano,* p. 351. A Berlino, p. 354.
Matteo *di Giovanni,* p. 210.
Mansueti, p. 15. Di nuovo, p. 380.
Mantegna *Andrea,* a Monaco, pag. 16-17. Ivi, p. 82-84. Di nuovo, p. 102. A Dresda, p. 142. Ricordato, p. 247. Di nuovo, p. 368, e p. 369 in *nota* E p. 371-375. E pag. 379. A Berlino, p. 401-403.
Marchesi *Girolamo* da Cotignola, p. 246. Di nuovo, p. 256. A Berlino, p. 261.
Marziale *Marco,* p. 18. A Dresda, p. 139.
Masaccio p. 351.
Maso, pittor messinese, p. 397, anche in *nota.*

Masolino *da Panicale*, p. 351.
Massegne (delle) Fratelli, p. 8.
Mazzola *Filippo*, p. 429.
Mazzola *Francesco*, detto il *Parmigianino*, p. 115-116. A Dresda, p. 120-121.
Mazzolini *Ludovico*, a Berlino, p. 254.
Melloni *Altobello*, p. 415, in *nota*.
Melzi *Francesco*, a Berlino, p. 443-447.
Memling *Hans*, pag. 245. Di nuovo, p. 386.
Meo *di Guido*, p. 273.
Messina (da) *Antonello* a Dresda, p. 142-43. Notizie della sua vita e delle sue opere, p. 386-398. A Berlino, p. 398-400.
Messys *Quintino*, p. 245.
Messina (da) *Pietro*, p. 397, anche in *nota*.
Metzu, p. 241.
Mezzola *Francesco*, a Dresda, p. 113.
Michelino *pittor lombardo*, p. 422.
Moceto *Girolamo*, p. 370, anche in *nota*.
Mombello *Luca* da *Orzinovi*, p. 413, in *nota*.
Montagna *Bartolomeo*, a Monaco, p. 94. Ricordato, p. 141. A Berlino, p. 403-404.
Montagna *Benedetto*, p. 403.
Montorfano (da) *Giovanni Donato*, p. 422, anche in *nota*. A p. 427.
Moretti *Cristoforo*, p. 422, anche in *nota*.
Morone *Domenico*, p. 405-406.
Morone *Francesco*, a Berlino, p. 405.
Moroni *Gio. Battista*, a Monaco, p. 47-51. A Dresda, p. 179-180. Ricordato, p. 413, in *nota*. A Berlino, p. 419.
Muziano *Girolamo*, a Dresda, p. 226. Di nuovo, p. 415, in *nota*.
Nelli *Ottaviano*, p. 267-268.
Nelli *Plautilla*, a Dresda, p. 233.
Neroccio, p. 210.
Nuzi *Allegretto*, p. 267-268.
Oggiono (d') *Marco*, p. 425.
Oldoni *Eleazar*, p. 424, e p. 425 in *nota*.
Oldoni pittori vercellesi, p. 57. E di nuovo, p. 424, anche in *nota*. E p. 450.
Palma *Antonio*, p. 197.
Palma *Jacopo* il *vecchio*, a Monaco, p. 20-33. A Dresda, p. 153. Ivi, p. 183-185. A Berlino, p. 383. Ricordato di nuovo, p. 416.
Palma *Jacopo* il *giovine*, a Dresda, p. 196.
Palmezzano *Marco*, p. 261-262.
Panetti *Domenico*, citato, p. 247. A Berlino, p. 253-254.
Paolo da *Brescia*, p. 408.
Parentino *Bernardo*, p. 370.
Pellegrino *di San Daniele*, p. 25. Di nuovo, in *nota*, p. 25-28.
Pennacchi *Girolamo*, p. 156.
Pennacchi *Pietro Maria*, ricordato, p. 375. A Berlino, p. 378.
Penni *Francesco*, detto il *Fattore*, p. 117.
Peruzzi *Baldassarre*, a Dresda, p. 229. Ricordato di nuovo, p. 259. E di nuovo, p. 442.
Pesello *Francesco* detto il *Pesellino*, p. 234. Di nuovo, p. 351.
Piazza pittori lodigiani, p. 57. E di nuovo, p. 423.
Piazza *Albertino*, p. 423, in *nota*.
Piazza *Bertino*, p. 423, in *nota*.
Piazza *Calisto*, p. 415, in *nota*.
Piazza *Martino*, p. 423, in *nota*.
Pietro di *Domenico*, p. 211.
Pietro di *Borgo S. Sepolcro*, p. 273.
Piombo (Del) *Sebastiano*, p. 135.
Pippi *Giulio* detto *Romano*, a Dresda, p. 220.
Pisan *Niccolò*, p. 248, in *nota*.
Pisano *Vittore*, detto il *Pisanello*, p. 256. Ricordato di nuovo, p. 366, anche in *nota*. E p. 405.
Pistoia (da) *Fra Paolino* a Monaco, p. 94.
Pizzolo *Nicoletto*, p. 379. E p. 401, in *nota*.
Polidoro *Veneziano*, a Dresda, p. 179.
Pollaiuolo (Del) *Antonio* a Monaco, p. 85-92. Ricordato di nuovo, p. 102. A Dresda, p. 227. Ricordato di nuovo, p. 351. Di alcune sue opere, e di alcune vicende della sua vita artistica, p. 361-362. A Berlino, *ivi*.
Pollaiuolo (Del) *Piero*, p. 361-362.
Ponte (Da) *Francesco*, p. 404.
Ponzoni *Leonardo*, p. 422.

Porta (Della) Fra *Bartolomeo* a Monaco, p. 93-94. A Dresda p. 230. Ivi, p. 234-235.
Porta *Giuseppe*, detto *Salviati*, di Garfagnana, a Dresda, p. 200.
Pozzo (Del) *Matteo*, p. 401 in *nota*.
Pourbus maggiore, p. 136.
Prandino *Ottaviano*, p. 407.
Prato *Francesco* da Caravaggio, a Dresda, p. 198. Ricordato di nuovo, p. 415 in *nota*. E di nuovo, p. 417, anche in *nota*.
Preda o de Predis *Ambrogio*, p. 425, anche in *nota*.
Preda o de Predis *Cristoforo*, p. 462, in *nota*.
Previtali *Andrea*, a Dresda, p. 180-183. A Berlino, p. 384.
Procaccini *Camillo*, a Dresda, p. 236.
Puligo *Domenico*, p. 358-359.
Raibolini *Francesco*, detto il *Francia*, a Dresda, p. 138. Citato a p. 247, in *nota*. A Berlino, p. 256-257.
Ramenghi *Bartolomeo* detto il *Bagnacavallo*, p. 246. Di nuovo, p. 256. A Berlino, p. 260.
Rembrandt, p. 241.
Riccio *Domenico*, detto *Brusasorci*, a Dresda, p. 233. Ricordato di nuovo, p. 405.
Richini *Francesco*, p. 413, in *nota*.
Rimini (Da) *Lattanzio*, p. 246. E di nuovo, p. 380, anche in *nota*.
Rizo *Francesco* da Santa Croce, a Berlino, p. 383.
Roberti *Ercole* detto *Grandi*, ricordato, p. 108. Vita ed opere diverse di lui, p. 109-113. Citato di nuovo, p. 246. E di nuovo. p. 256. E di nuovo, p. 313. E p. 375.
Robusti *Jacopo*, detto il *Tintoretto*, a Dresda, p. 197. Ivi p. 225.
Romanino *Alessandro*, p. 412, in *nota*. E a p. 414.
Romanino *Antonio*, p. 414.
Romanino *Girolamo*, di Brescia, a Berlino, p. 413-417.
Rondinello *Niccolò* da Ravenna, p. 246. Di nuovo, p. 261-262. E di nuovo, p. 380.
Rosselli *Cosimo*, ricordato, p. 351. A Berlino, p. 352-353.
Rubens, p. 241.
Ruysdael, p. 241.
Sacchi *Pier Francesco*, p. 423.
Sala *Andrea* detto il *Salaino*, p. 425.
Saliba *Antonello*, p. 397, anche in *nota*.
Salvo d'*Antonio*, p. 397. Di nuovo, in *nota*.
San Gimignano (Da) *Vincenzo*, p. 219.
Sanseverino (Da) Fratelli G. e L., p. 268.
Santa Croce (Da) *Girolamo*, p. 383, in *nota*. A Berlino, p. 384.
Santa Croce (Da) *Pietro Paolo*, p. 385.
Santi *Giovanni*, p. 264.
Sanzio *Raffaello* a Monaco, p. 74-79. Ivi, p. 93. A Dresda, p. 217-219. Ivi, p. 231-232. E p. 255, in *nota*. Sommario delle sue vicende e delle sue opere dei primi tempi; delle prime sue relazioni, e del suo sviluppo artistico; esame de' suoi quadri conservati a Berlino, p. 298-350.
Sarto (Del) Andrea, a Monaco, p. 95. A Dresda, p. 208-210.
Savary R., p. 136.
Savoldo *Giovan Girolamo*, p. 225, in *nota*. A Berlino, p. 418.
Scarsella *Ippolito*, detto lo *Scarsellino*, a Dresda, p. 120. Di nuovo ricordato, p. 246.
Schiavone *Gregorio*, ricordato, p. 379. A Berlino, p. 401. Di nuovo, p. 428-429.
Schidone *Bartolomeo*, a Dresda, p. 121.
Schongauer *Martin*, p. 387.
Sebastiani *Lazzaro*, p. 370.
Sesto (Da) *Cesare*, a Dresda, p. 235. E a p. 423, in *nota*.
Signorelli *Luca*, a Dresda, p. 227. Ivi di nuovo, p. 234. Ricordato ancora, p. 403.
Sogliani *Giovanni Antonio*, a Monaco, p. 95.
Solario *Andrea*, p. 9, in *nota*. A Monaco, p. 58-65. Ricordato di nuovo, p. 426.
Solario *Antonio* detto lo *Zingaro*, p. 65.
Solario *Cristoforo*, detto il *Gobbo*, p. 9, in *nota*. Ricordato di nuovo, p. 59-60.
Spagna *Giovanni*, a Monaco, p. 74. Ricordato di nuovo, p. 328.
Speranza *Giovanni*, p. 404.

Spranger *Bart.*, p. 136.
Squarcione *Francesco*, p. 104. Ricordato di nuovo, p. 378. E di nuovo, p. 400-401.
Suardi *Bartolomeo*, detto il *Bramantino*, p. 9, in *nota*. Di nuovo, p. 263-264. E di nuovo, p. 422. E a p. 426-427. E a p. 453.
Taddeo di *Bartolo* da Siena, p. 273.
Tiberio d'Assisi, p. 346.
Tiepolo, p. 103.
Tinghi *Luigi* di Francesco, p. 273.
Tisi *Benvenuto*, detto il *Garofolo*, a Dresda, p. 119. Ricordato di nuovo, p. 246. A Berlino, p. 255-256.
Todi (Da) *Pietro Paolo*, a Dresda, p. 236.
Torbido *Francesco*, detto il *Moro*, veronese, a Monaco, p. 52-54. Ricordato di nuovo, p. 405, e p. 406, in *nota*.
Toto del *Nunziata*, p. 359.
Treviso (Da) *Dario*, p. 102. Ricordato di nuovo, p. 247. E di nuovo, p. 379, anche in *nota*. E p. 401, in *nota*.
Treviso Da *Girolamo*, il maggiore, p. 379. Di nuovo, p. 382.
Tura *Cosimo*, detto *Cosmè*, p. 104-105. Di nuovo, p. 245-247. Esame della sua maniera, p. 251-252.
Turone veronese, p. 405.
Uccello *Paolo*, p. 273. Ricordato di nuovo, p. 351. E di nuovo, p. 401, anche in *nota*.
Valenza (Da) *Jacopo*, p. 370.
Van der Verff *Adriaen*, p. 132-133. Di nuovo, p. 138. E p. 241.
Van der Weyden *Roger*, p. 245. E p. 386-387.
Van Eyck *Jan* supposto scopritore della pittura ad olio, p. 386-387.
Vannucci *Pietro*, detto il *Perugino*, a Monaco, p. 71-73. Ricordato di nuovo, p. 279-282. Maestro di Raffaello, p. 300-304. Suoi disegni, p. 340-341.
Veneziano *Domenico*, p. 210, in *nota*.
Vecellio *Tiziano*, p. 29-30, in *nota*. A Monaco, p. 44-47. Ricordato, p. 167-169. A Dresda, p. 172-179. Ivi, p. 225. E a p. 255, in *nota*. E a p. 385.
Veneziano *Domenico*, p. 274.
Verona (Da) *Michele*, p. 405.
Verrocchio (Del) *Andrea*, ricordato, p. 351. Di nuovo, p. 361. A Berlino, p. 363-364.
Vinci (Da) *Leonardo*, a Monaco, p. 81. Ricordato di nuovo, p. 86-90. A Dresda, p. 211-215. Ivi, p. 228. E di nuovo, p. 229, in *nota*. Di nuovo, p. 234. Ricordato ancora, p. 351. E a proposito di Ridolfo del Ghirlandaio, p. 355-358.
Viti *Timoteo* da Urbino, a Berlino, p. 264-265. Della sua vita, delle sue opere, e delle sue relazioni col divino Urbinate, p. 304-333. Suo quadro a Berlino di nuovo citato, p. 313. E a Bologna, p. 365.
Vivarini pittori veneziani, p. 102. Di nuovo ricordati, p. 275.
Vivarini *Alvise*, p. 369-370.
Vivarini *Antonio*, a Berlino, p. 367-368.
Vivarini *Bartolomeo*, p. 248. A Berlino, p. 368-369.
Wolgemuth *Michel*, p. 387.
Wouwermans, p. 241.
Zaffoni *Giovan Maria*, detto *Calderari*, p. 190, anche in *nota*
Zavattari pittori lombardi, p. 422.
Zenale pittore, p. 9, in *nota*. Di nuovo, p. 422. E p. 427-428. E p. 430-431.
Zenon veronese, p. 406, in *nota*.
Zenone *Costantino*, p. 422.
Zevio (Da) *Altichiero*, veronese, p. 256. Ricordato, p. 405. Di nuovo, p. 407.
Zevio (Da) *Stefano*, p. 366, in nota. E p. 405.
Zoppo *Marco*, p. 104, in *nota*. Di nuovo, p. 246. E di nuovo p. 256-257. E a p. 379. E a p. 401, in *nota*.

INDICE ALFABETICO DEI LUOGHI

Accademia delle Belle Arti in Firenze, p. 73, p. 210, p. 269, p. 303-304, p. 323, in *nota*, p. 337, p. 352, p. 357.
Accademia di Belle Arti a Pavia, p. 433.
Accademia di S. Luca in Roma, p. 312, p. 317.
Accademia di Belle Arti in Venezia, p. 23, in *nota*, p. 28 *id.*, p. 83, p. 159, in *nota*, p. 190, p. 192-193, p. 195-196, p. 274, in *nota*, p. 284-286, p. 296, p. 326, p. 329, p. 339, p. 366, in *nota*, p. 373, in *nota*, p. 375, anche in *nota*, p. 376, p. 379, in *nota*, p. 383, *id.*, p. 385, p. 413, p. 425, in *nota*, p. 449 *id.*, p. 450.
Accademia Albertina a Vienna, p. 77, p. 81, p. 280, in *nota*, p. 329, p. 337, p. 344, p. 440, anche in *nota*, p. 441, p. 449 anche in *nota*.
Alba, p. 423, in *nota*.
Andreossi *E.* (Via Clerici, n. 2) a Milano, p. 32, p. 189, p. 432.
Anversa, p. 30, in *nota*.
Arezzo, p. 274, in *nota*.
Arona, p. 433.
Ashburnam (Lady) a Londra, p. 383.
Ashburton (Lord) in Londra, p. 124.
Asti, p. 423, in *nota*.
Badia di Firenze, p. 72.
Badia di Lucedio presso Alessandria, p. 424, in *nota*.
Baglioni *Francesco* a Bergamo, p. 154, in *nota*.
Barbeano (Villaggio di) p. 28, in *nota*.
Barker in Londra, p. 141.
Baslini antiquario a Milano, p. 382, p. 402, in *nota*, p. 418, p. 437, in *nota*.
Bergamo, p. 34, p. 37.
Biblioteca Ambrosiana, p. 426, in *nota*.
Biblioteca del Castello di Sigmaringen, p. 442.
Biblioteca Reale di Torino, p. 426, in *nota*, p. 453.
Blenheim, p. 347.
Bologna, p. 106, in *nota*.
Borgo San Sepolcro, p. 264, in *nota*, p. 274 in *nota*.
Brescia, p. 34, p. 415, in *nota*.
Cagli, p. 311, p. 332.
Campori Conte *Giuseppe* di Modena, p. 124.
Cappella Bentivoglio nella chiesa di S. Giacomo Maggiore, a Bologna, p. 248.
Cappella di S. Cecilia in Bologna, p. 39, p. 248, p. 258, anche in *nota*, p. 259.
Cappella Marsili nella Chiesa di S. Petronio in Bologna, p. 107.
Cappella nella Badia di Chiaravalle, p. 264 in *nota*.
Cappella della Cancellata fuori di Montefalco, p. 272.
Cappella degli Eremitani a Padova, p. 16, in *nota*, p. 68, p. 143.
Cappella del Palazzo Vescovile in Padova, p. 380, in *nota*.
Cappella Bufalini nella Chiesa di Ara Coeli in Roma, p. 278, p. 281, p. 292, in *nota*.
Cappella Caraffa in S. Maria sopra Minerva, a Roma, p. 227, in *nota*.

Cappella di S. Maria del Popolo in Roma, p. 278, p. 288-289, p. 339.
Cappella Ponzetti in S. Maria della Pace in Roma, p. 442.
Cappella Sistina, p. 206, p. 278, p. 279, in *nota*.
Cappella del Cardinale di Portogallo in S. Miniato al Monte, p. 361, in *nota*.
Carew di Londra, p. 140.
Casa Antinori, in Firenze, p. 357.
Casa Arconati-Visconti a Milano, p. 397, in *nota*, p. 417, p. 448.
Casa Baldeschi a Perugia, p. 329.
Casa Borromeo a Milano, p. 429, p. 433, p. 434, in *nota*, p. 437, *id*.
Casa Calcagnini-Estense a Ferrara, p. 113.
Casa di Taddeo Contarini a Venezia, p. 157, p. 163, p. 165, p. 184.
Casa Marazzi a Crema, p. 154, in *nota*.
Casa di Girolamo Marcello, p. 165-166, p. 169.
Casa Melzi d'Eril, a Milano, p. 445.
Casa Prinetti a Milano, p. 263, in *nota*.
Casa Rangoni in Modena, p. 253, in *nota*.
Casa Silvestri a Milano, p. 264, in *nota*.
Casa Sola a Milano, p. 437, in *nota*.
Casa Spinola delle Pelliccerie a Genova, p. 392.
Casa Terzi a Bergamo, p. 180, in *nota*, p. 189.
Casa di Gabriello Vendramin, a Venezia, p. 157, p. 165.
Castelbarco Conte, a Milano, p. 64 65.
Castelnovo Contessa di Torino, p. 424, in *nota*, p. 425, *id*.
Castelvecchio (Duca di), p. 394.
Cattedrale di Pordenone, p. 190, in *nota*.
Cavalli Conte, a Padova, p. 182.
Certosa di Pavia, p. 302, p. 328, p. 423, in *nota*, p. 433.
Chenneviéres (di) Marchese, p. 383, in *nota*.
Chiesa di Arona, p. 451.
Chiesa di Asolo, p. 37.
Chiesa parocchiale di Auro nella Val Sabbia, p. 172, in *nota*.
Chiesa di Sant'Alessandro della Croce in Bergamo, p. 180, in *nota*.
Chiesa di Sant'Andrea di Bergamo, p. 411, in *nota*.
Chiesa di S. Bartolomeo, a Bergamo, p. 41, in *nota*.
Chiesa del Conventino presso Bergamo, p. 180, in *nota*.
Chiesa di San Francesco di Bergamo, p. 411, in *nota*.
Chiesa di S. Maria delle Grazie in Bergamo, p. 10, in *nota*.
Chiesa di S. Maria Maggiore in Bergamo, p. 154, in *nota*, p. 181, in *nota*.
Chiesa di S. Spirito a Bergamo, p. 181-182, p, 433.
Chiesa di S. Giovanni in Monte, in Bologna, p. 108, p. 247, in *nota*.
Chiesa di S. Martino, a Bologna, p, 120, p. 247, in *nota*.
Chiesa della Misericordia in Bologna, p. 260.
Chiesa dell'Osservanza a Bologna, p. 107, in *nota*.
Chiesa di S. Petronio a Bologna, p. 107.
Chiesa di S. Stefano in Bologna, p. 104, in *nota*.
Chiesa di S. Agata, a Brescia, p. 198, p. 417, in *nota*.
Chiesa di S. Alessandro a Brescia, p. 408, in *nota*, p. 409, *id*.
Chiesa di S. Clemente, a Brescia, p. 413.
Chiesa di S. Eufemia, a Brescia, p. 413.
Chiesa di S. Francesco, a Brescia, p. 198, p. 410, p. 414, p. 415, anche in *nota* p. 417, *id*.
Chiesa di S. Giovanni Evangelista a Brescia, p. 410, p. 412 (*Fabbriceria*), in *nota*, p. 413, p. 414, in *nota*, p. 415.
Chiesa di S. Giulia in Brescia, p. 409.
Chiesa delle Grazie a Brescia, p. 409.
Chiesa di S. Maria Calchera a Brescia, p. 412-413, p. 415, anche in *nota*.
Chiesa di S. Maria della Pace a Brescia, p. 413, in *nota*.
Chiesa dei SS. Nazzaro e Celso a Brescia, p. 410, p. 413.
Chiesa di S. Rocco a Brescia, p. 198, p. 417, in *nota*.

Chiesa di S. Antonio a Camposampiero, p. 192.
Chiesa di Castelfranco, p. 35, p. 157, p. 161.
Chiesa di Castiglione d'Adda, p. 423, in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Castiglione del Lago, p. 274, in *nota*.
Chiesa del villaggio di Cremeno nella Valsassina, p. 432.
Chiesa di S. Agostino a Cremona, p. 188, in *nota*, p. 301, p. 422, in *nota*.
Chiesa di Desenzano, p. 406, in *nota*.
Chiesa del villaggio di Dossena, p. 33.
Chiesa di S. Maria Nuova in Fano, p. 303.
Chiesa d'Ognissanti in Firenze, p. 355, in *nota*.
Chiesa di S. Croce in Firenze, p. 274, in *nota*.
Chiesa di S. Maria in *Campis*, vicino a Foligno, p. 272, anche in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Gorlago, p. 49.
Chiesa di S. Maria Nuova di Gubbio, p. 268.
Chiesa di S. Elena a Isola, presso Venezia, p. 35.
Chiesa parrocchiale di Landriano, p. 203, p. 422, in *nota*.
Chiesa di S. Giovanni sopra Lecco, p. 409, in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Legnano, p. 448.
Chiesa di Limone sul Lago di Garda, p. 53, p. 406, in *nota*.
Chiesa dell'Incoronata di Lodi, p. 433.
Chiesa di S. Maria in Lovere, p. 409, p. 416, in *nota*.
Chiesa di S. Andrea a Mantova, p. 142.
Chiesa del Convento di Montalto a Messina, p. 398, in *nota*.
Chiesa di S. Dionigi in Messina, p. 398, in *nota*.
Chiesa di S. Lucia a Messina, p. 397, in *nota*.
Chiesa di S. Niccolò in Messina, pag. 398, in *nota*.
Chiesa di S. Ambrogio a Milano, p. 432, in *nota*.
Chiesa di S. Celso a Milano, p. 411, in *nota*, p. 452, in *nota*.
Chiesa di S. Maria del Sepolcro a Milano, p. 9 in *nota*.
Chiesa di S. Maria della Passione a Milano, p. 432, in *nota*, p. 447.
Chiesa di S. Maurizio a Milano, p. 438, p. 449, in *nota*.
Chiesa di S. Pietro in Gessate a Milano, p. 422, in *nota*, p. 428.
Chiesa di San Simpliciano a Milano, p. 432, in *nota*.
Chiesa di S. Pietro in Modena, p. 253, in *nota*.
Chiesa di S. Fortunato a Montefalco, p. 271.
Chiesa di Mortara, p. 450, in *nota*.
Chiesa di Panicale, presso Perugia, p. 340.
Chiesa del Santo a Padova, p. 380, in *nota*, p. 402, in *nota*.
Chiesa dei Certosini presso Pavia, p. 64.
Chiesa del villaggio di Peghera, p. 33.
Chiesa di S. Francesco in Perugia, p. 288, p. 359 in *nota*.
Chiesa di S. Pietro in Perugia, p. 274, in *nota*, p. 310, p. 326.
Chiesa di S. Severo a Perugia, p. 345, in *nota*, p. 347.
Chiesa di Piazza, villaggio in Val Brembana, p. 380, in *nota*.
Chiesa di Piazzatorre, villaggio in Val Brembana, p. 380, in *nota*.
Chiesa di Ponte nella Valtellina, p. 449, in *nota*.
Chiesa di S. Giovanni in Laterano, a Roma, p. 268.
Chiesa di S. Maria della Pace in Roma, p. 306-307, p. 311-12.
Chiesa parrocchiale di S. Arcangelo, presso Rimini, p. 366, in *nota*.
Chiesa di S. Antonio in S. Daniele, p. 27, in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Serinalta presso Bergamo, p. 197.
Chiesa di S. Vito di Soma, p. 422, in *nota*.
Chiesa del Convento di S. Girolamo a Spello, p. 324, in *nota*.
Chiesa del villaggio di Torre sul Lago di Garda, p. 407, in *nota*, p. 415, in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Treviglio, p. 427-428.
Chiesa di S. Niccolò a Treviso, p. 148.

Chiesa di S. Cristina presso Treviso, p. 37, anche in *nota*.
Chiesa di S. Giorgio in Udine, p. 28, in *nota*.
Chiesa degli Scalzi a Venezia, p. 397, in *nota*.
Chiesa di S. Giobbe in Venezia, p. 159.
Chiesa di S. Giorgio degli Schiavoni a Venezia, p. 385.
Chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Venezia, p. 370, in *nota*.
Chiesa detta di S. Marcuola in Venezia, p. 45, in *nota*.
Chiesa di S. Maria Formosa a Venezia, p. 184, in *nota*.
Chiesa di S. Maria de' Frari, a Venezia, p. 149.
Chiesa di S. Maria Mater Domini a Venezia, p. 193, in *nota*.
Chiesa di S. Maria della Pietà a Venezia, p. 410, in *nota*.
Chiesa di S. Rocco, in Venezia, p. 44, in *nota*, p. 173, in *nota*.
Chiesa di S. Zaccaria, in Venezia, p. 374, in *nota*.
Chiesa di S. Anastasia in Verona, p. 55, p. 103, in *nota*, p. 406.
Chiesa di S. Bernardino in Verona, p. 17, in *nota*, p. 102, in *nota*.
Chiesa di S. Chiara in Verona, p. 54.
Chiesa di S. Eufemia a Verona, p. 142.
Chiesa di S. Fermo in Verona, p. 53, p. 102, in *nota*.
Chiesa di S. Giorgio in Verona, p. 406, p. 410.
Chiesa dei SS. Nazzaro e Celso a Verona, p. 263 in *nota*, p. 370 in *nota*.
Chiesa di S. Paolo in Verona, p. 406.
Chiesa di S. Tommaso in Verona, p. 406.
Chiesa di S. Zeno a Verona, p. 247, in *nota*.
Chiesa parrocchiale di Verrone, presso Biella, p. 424, in *nota*.
Chiesa di S. Sebastiano a Vicenza, p. 34.
Chiesa di Santo Stefano a Vicenza, p. 184, in *nota*.
Chiesetta dell' Annunziata in Manerbio, p. 415, in *nota*, p. 417, in *nota*.
Chiesetta degli Scrovegni a Padova, p. 385.
Chiesetta della Trinità presso Pordenone, p. 190, in *nota*.
Chiesetta di S. Michele in Trescorre, p. 34.
Chiesetta della Confraternita di S. Giovanni in Urbino, p. 268.
Chiesetta della SS. Trinità ad Urbino, p. 320.
Chiesetta della Madonna del Monte presso Varese, p. 426, in *nota*.
Chiesuola del Conservatorio di Ripoli a Firenze, p. 352, p. 357, anche in *nota*.
Chigi Principe *Mario*, a Roma, p. 119, in *nota*, p. 191, in *nota*.
Chiostri di S. Maria delle Grazie a Milano, p. 9, in *nota*.
Chiostro del Convento di Montoliveto presso Siena, p. 322, in *nota*.
Città di Castello, p. 205, p. 330.
Cividale, p. 25, p. 27, in *nota*.
Collezione del Duca d'Aumale, p. 314, in *nota*, p. 340, p. 352.
Collezione Carrara-Lochis a Bergamo, p. 154.
Collezione Costabili a Ferrara, p. 375, in *nota*.
Collezione di S. Maria Nuova a Firenze p. 363.
Collezione del Barone Sternburg a Lützchena, presso Lipsia, p. 58, anche in *nota*, p. 142, in *nota*.
Collezione dell' Ambrosiana a Milano, p. 9, in *nota*, p. 159, p. 190, p. 416, in *nota*, p. 423 *id.*, p. 425 *id.*, p. 433, p. 437, in *nota*, p. 439 *id.*, p. 448 *id.*, p. 449 *id.*, p. 453.
Collezione del Senatore Giovanni Morelli in Milano, p. 18, in *nota*, p. 112, p. 207, p. 330, p. 360, p. 362, in *nota*, p. 426, in *nota*, p. 437 *id.*
Collezione Poldi-Pezzoli a Milano, p. 60-61, anche in *nota*, p. 63, p. 385, p. 409, p. 422, in *nota*, p. 434-435, p. 437, in *nota*.
Collezione di disegni del Christ-Church College in Oxford, p. 52, in *nota*, di nuovo, p. 77, p. 287, in *nota*, p. 294, p. 303, p. 321-22, p. 327-28, p. 330, p. 335, p. 337, in *nota*, p. 341, p. 345, in *nota*.

Collezione del signor Reiset a Parigi, p. 29, p. 289.
Collezione Malaspina di Pavia, p. 369, in *nota*, p. 423 *id.*, p. 450, in *nota*.
Collezione di Schleisseim, p. 434.
Collezione dell'Accademia delle Belle Arti ad Urbino, p. 104, in *nota*.
Collezione del Principe Giovanelli a Venezia, p. 157, p. 162, p. 169, in *nota*, p. 180-81 *id.*, p. 394, in *nota*.
Collezione Querini-Stampalia a Venezia, p. 33, p. 402-403.
Collezione d'Ambras a Vienna, p. 425, in *nota*.
Collezione di Windsor Castle, p. 86, p. 231, p. 263, p. 294.
Convento agli Angeli in Firenze, p. 210.
Convento di S. Apollonia in Firenze, p. 210.
Convento di S. Maria de' Pazzi a Firenze, p. 327, in *nota*.
Cooke (signor) Richmond, p. 423, in *nota*.
Coro di S. Giovanni in Monte, a Bologna, p. 249.
Coro di S. Agostino in Gubbio, p. 268.
Coro della Chiesa di S. Domenico a Pistoia, p. 355, in *nota*.
Cortile dell'Ambrosiana a Milano, p. 422, in *nota*.
Cortile del Palazzo Melzi, a Milano, p. 448.
Cortona, p. 205.
Cremona, p. 415.
Dondi-Orologio a Padova, p. 106, in *nota*.
Duomo di Bergamo, p. 418, in *nota*.
Duomo di Crema, p. 409, in *nota*.
Duomo di Cremona, p. 415, in *nota*.
Duomo di Firenze, p. 210, in *nota*.
Duomo di Gubbio, p. 332.
Duomo di Orvieto, p. 269, p. 271.
Duomo di Perugia, p. 274, in *nota*.
Duomo di Pistoia, p. 214, in *nota*.
Duomo di Salò, p. 53, p. 406, in *nota*.
Duomo di Treviso, p. 149, p. 379, in *nota*.
Duomo di Udine, p. 26, in *nota*.
Duomo di Verona, p. 53, p. 263, in *nota*.
Duomo di Vigevano, p. 423, in *nota*.
Eredi Pallavicino - Trivulzio di Milano, p. 433, in *nota*.
Famiglia Isimbardi, a Milano, p. 62.
Famiglia Lombardi (Eredi Saroli) a Ferrara, p. 111, p. 252, p. 313.
Fano, p. 264, in *nota*.
Farnesina, p. 440, in *nota*.
Firenze, p. 205.
Fratta, p. 205.
Frizzoni *Federico Antonio*, a Bergamo p. 380, in *nota*, p. 437. in *nota*.
Frizzoni Dottor *Gustavo*, p. 123, p. 247, in *nota*, p. 251, in *nota*, p. 409, in *nota*, p. 437, *id.*
Frizzoni-Salis a Bergamo, p. 154, in *nota*, p. 379 *id.*, p. 410, p. 423, in *nota*.
Galleria di Anversa, p. 393.
Galleria di Augusta, p. 144.
Galleria Comunale di Bassano, p. 379, in *nota*.
Galleria Comunale di Bergamo, p. 20, p. 24, in *nota*, p. 42, in *nota*, p. 49 anche in *nota*. A p. 51, p. 140, p. 150, p. 264, in *nota*, p. 384, p. 404, p. 408, in *nota*, p. 409 *id.*, p. 412, p. 417, in *nota*, p. 422, in *nota*, p. 423 *id.*, p. 425, *id.*, p. 434, p. 437, in *nota*, p. 440.
Galleria di Berlino, p. 34, p. 48-49, p. 77, p. 118, in *nota*, p. 168, p. 206, p. 241-453.
Galleria Comunale di Brescia, p. 332, p. 344, p. 409, in *nota*, p. 413, p. 415, in *nota*.
Galleria Fenaroli a Brescia, p. 50, in *nota*.
Galleria di Darmstadt, p. 169.
Galleria di Dresda, p. 101-237, p. 247, p. 345, in *nota*, p. 394.
Galleria Comunale di Ferrara, p. 104, in *nota*, p. 119, in *nota*, p. 253, in *nota*, p. 313.
Galleria Pitti in Firenze, p. 76, p. 78, p. 158-59, p. 162, p. 168, in *nota*, p. 191, anche in *nota*, p. 276, in *nota*, p. 301, p. 323, in *nota*, p. 327 *id.*, p. 329, p. 345, p. 349, p. 356-57.
Galleria degli Uffizi in Firenze

p. 15, anche in *nota*, p. 30 *id.*, p. 34, p. 50, p. 54, p. 73, in *nota*, p. 82 *id.*, p. 92, p. 123-25, p. 135, in *nota*, p. 137, p. 147, in *nota*, p. 161-62, p. 167-68, anche in *nota*, p. 184, in *nota*, p. 199, p. 206-07, p. 224, in *nota*, p. 226-27, in *nota*, p. 232, in *nota*, p. 233 *id.*, p. 235, p. 249-50, p. 269, p. 274, in *nota*, p. 293 *id.*, p. 297, p. 320, p. 322, p. 325, in *nota*, p. 326, p. 329, p. 335, p. 340, p. 346, p. 349, p. 355, anche in *nota*, p. 357-58, p. 360, in *nota*, p. 361-62, p. 369, in *nota*, p. 377 *id.*, p. 404, in *nota*, p. 416 *id.*, p. 435, p. 440, in *nota*, p. 442, in *nota*, p. 451, in *nota*, p. 453, in *nota*.

Galleria Städel a Francoforte, p. 102, in *nota*, p. 108, p. 140, p. 142, in *nota*, p. 276-77, p. 326, p. 344, p. 394, p. 423, in *nota*, p. 424 *id.*, p. 441.

Galleria di Haarlem, p. 46.

Galleria di Hamptoncourt, p. 42, p. 43, in *nota*, p. 119, in *nota*, p. 124.

Galleria Borromeo all'Isola Bella, p. 428, p. 437, in *nota*.

Galleria di Lord Dudley a Londra, p. 110, p. 323, p. 329, p. 336.

Galleria di Lord Ellesmere a Londra, p. 37.

Galleria nazionale di Londra, p. 16, in *nota*, p. 418, in *nota*, p. 42, p. 50, anche in *nota*, p. 107, in *nota*, p. 109 *id.*, p. 113, p. 141, p. 230, p. 250, in *nota*, p. 262, p. 302, p. 322, p. 328-29, p. 333, p, 362, p. 391, p. 410, p. 418, p. 449, in *nota*.

Galleria dell'Università di Messina, p. 392, p. 397, in *nota*.

Galleria di Brera a Milano, p. 9, in *nota*, p. 14, p. 35, p. 42, p. 60, p. 109-10, p. 120. p. 142, p. 158, in *nota*, p. 159, p. 180, in *nota*, p. 184, in *nota*, p. 191, in *nota*, p. 192-93, p. 203, p. 247, in *nota*, p. 248 *id.*, p. 264 *id.*, p. 269, p. 309 310, p. 314, p. 317, p. 324, p. 329-30, p. 332, p. 344, p. 374, p. 377, p. 402, in *nota*, p. 404, *id.*, p. 409 *id.*, p. 418-19, p. 422, in *nota*, p. 429, p. 430, anche in *nota*, p. 435-36, p. 448, in *nota*, p. 450.

Galleria del Duca Scotti a Milano, p. 64.

Galleria di Modena, p. 102, in *nota*, p. 110, p. 116-17, p. 119 in *nota*, p. 252-53, anche in *nota*.

Galleria di Monaco, p. 2-95, p. 327, p. 345.

Galleria di Napoli, p. 37, p. 54, p. 109, p. 374.

Galleria Comunale di Padova, p. 54, p. 378, p. 382, p. 397, in *nota*, p. 415.

Galleria Maldura a Padova, p. 102, in *nota*.

Galleria di Lord Cowper a Panshanger, pag. 345.

Galleria del Louvre a Parigi, p. 35, p. 37, p. 61 62, anche in *nota*, p. 63, p. 82, anche in *nota*, p. 111-12, p. 119 in *nota*, p. 135, in *nota*, p. 141, p. 163, p. 227, in *nota*, p. 229, anche in *nota*, p. 232 in *nota*, p. 233, in *nota*, p. 235, p. 247, in *nota*, p. 251, in *nota*, p. 252, p. 282, in *nota*, p. 287, in *nota*, p. 320, p. 337, in *nota*, p. 344, in *nota*, p. 345 *id.*, p. 356 *id.*, p. 357, p. 393, p. 436, p. 437, in *nota*.

Galleria Comunale di Perugia, p. 74, in *nota*, p. 269, p. 271, p. 273, in *nota*, p. 274, p. 276, p. 303, p. 326, p. 338.

Galleria di Pest, p. 15, in *nota*, p. 163-64, anche in *nota*, p. 261, p. 359, in *nota*, p. 382, anche in *nota*, p. 438, p. 448, in *nota*.

Galleria dell'Eremitaggio a Pietroburgo, p. 118, p. 435.

Galleria Barberini, a Roma, p. 32, p. 377, in *nota*.

Galleria Borghese, a Roma, p. 33, p. 38-39, p. 63, p. 77, anche in *nota*, p. 111-12, p. 119, in *nota*, p. 158, in *nota*, p. 168, p. 184, in *nota*, p. 228, p. 257, p. 277, p. 335, p. 352, p. 394, in *nota*, p. 440.

Galleria del Campidoglio a Roma, p. 23, p. 33, p. 184, in *nota*.

Galleria Colonna (ai SS. Apostoli) a Roma, pag. 106, in *nota*, p. 184, in *nota*, p. 191, p. 263, in *nota*.

Galleria Doria-Panfili, in Roma, p 44, in *nota*, p. 119, in *nota*, p. 415, in *nota*.

Galleria Rospigliosi a Roma, p. 42.

Galleria Sciarra-Colonna in Ro-

ma, p. 184, anche in *nota*, p. 448, in *nota*.
Galleria dell'Accademia di Siena, p. 264, in *nota*, p. 360.
Galleria di Stoccarda, p. 23, in *nota*, p. 32-33, p. 184, in *nota*, p. 194, p. 197, p. 425, in *nota*.
Galleria di Torino, p. 78, p. 361, p. 408, p. 423, in *nota*, p. 424 *id.*, p. 425 *id.*, p. 450, in *nota*, p. 451.
Galleria della Biblioteca Comunale di Treviso, p. 376.
Galleria Comunale di Urbino, p. 310, p. 331.
Galleria Manfrin a Venezia, p. 157, p. 180-81, in *nota*.
Galleria Comunale di Verona, p. 17, in *nota*, p. 53, p. 102, in *nota*, p. 103 *id.*, p. 142, in *nota*, p. 366, in *nota*, p. 383, p. 406.
Galleria Comunale di Vicenza, p. 392.
Galleria del Belvedere a Vienna, p. 34, p. 42, anche in *nota*, p. 44, in *nota*, p. 50, p. 58, p. 76, p. 118-19, in *nota*, p. 143, p. 146, p. 148, in *nota*, p. 154 in *nota*, p. 157, p. 158, in *nota*, p. 164, p. 168, in *nota*, p. 175, p. 178, p. 185, p. 346-47, p. 413.
Galleria Lichtenstein a Vienna, p. 33.
Galleria di Weimar, p. 144, p. 193.
Gradara presso Pesaro, p. 264, in *nota*.
Guggenheim antiquario, p. 107, in *nota*, p. 196 in *nota*, p. 250, p. 380, in *nota*, p. 397, *id.*
Hamilton (Duca di), p. 393.
Kestner (sig.) di Annover, p. 442, in *nota*.
Layard Henry a Venezia, p. 413.
Libreria del Duomo di Siena, p. 280-81, in *nota*, p. 283.
Libro Resta nell'Ambrosiana, p. 281, in *nota*, p. 383 *id.*
Lione, p. 301.
Lodi, p. 423, in *nota*.
Lonigo, p. 411, in *nota*.
Loschi Contessa di Vicenza. p. 161.
Lugano, p. 448, p. 449, in *nota*.
Marca d'Ancona, p. 34.
Marca Trevisana, p. 34.
Mausoleo del Cardinale Forteguerri a Pistoia, p. 363.
Melzi Conte Giovanni a Milano, p. 140.
Menghini Cavaliere di Mantova, p. 374, p. 377.
Milano, p. 205, p. 452, in *nota*.
Minghetti Cav. Marco, a Bologna, p. 115.
Modena, p. 34.
Molfino Avvocato di Genova, p. 394.
Monastero Maggiore di Milano, p. 448.
Monselice, p. 411, in *nota*.
Montefiorentino, p. 264, in *nota*.
Monte di Pietà a Treviso, p. 165.
Moore Moris in Roma, p. 312.
Morrison Alfredo di Londra, p. 435.
Museo Civico di Bologna, p. 321, p. 331.
Museo di Brunswich, p. 23, p. 184, in *nota*.
Museo di Caen, p. 301, p. 324, in *nota*.
Museo di Catania, p. 397, in *nota*.
Museo Britannico, a Londra, p. 82, in *nota*, p. 198, p. 227, in *nota*, p. 230, in *nota*, p. 276, in *nota*, p. 287, in *nota*, p. 303, p. 328, in *nota*, p. 345, in *nota*, p. 361 *id.*, p. 436, p. 441.
Museo di Madrid, p. 29-30, in *nota*, p. 44, in *nota*, p. 47, p. 162, p. 174, p. 209, p. 259, anche in *nota*.
Museo Civico di Milano p. 124, p. 394, p. 409, in *nota*.
Museo Trivulzio, a Milano, p. 9, in *nota*, p. 60, in *nota*, p. 142, p. 394, in *nota*, p. 402.
Museo Fabre a Montpellier, p. 76.
Museo Comunale di Pavia, p. 123.
Museo Correr in Venezia, p. 18, in *nota*, p. 109, p. 147, p. 320, p. 331, p. 375, p. 379, p. 385.
Napoli, p. 34.
Novara, p. 452, in *nota*.
Oratorio della Chiesa di S. Maria Formosa in Venezia, p. 397, in *nota*.
Orsanmichele, p. 277, in *nota*, p. 363.
Osopo, p. 25, in *nota*, p. 26, in *nota*.
Palazzo Vescovile di Brescia, p. 413, in *nota*.

Palazzo del Bargello, a Firenze, p. 210, in *nota*.
Palazzo di Brera a Milano, p. 9, in *nota*.
Palazzo Imperiale di Pietroburgo, p. 329.
Palazzo Municipale di Rimini, p. 14, p. 377.
Palazzo Barberini a Roma, p. 263.
Palazzo Comunale di Udine, p. 26, in *nota*.
Palazzo Ducale d'Urbino, p. 311.
Palazzo Ducale di Venezia, p. 181, in *nota*, p. 191.
Palazzo Martinengo a Venezia, p. 140.
Palazzo Vescovile di Vercelli, p. 424, in *nota*.
Palffy Conte di Presburgo, p. 437, in *nota*.
Perugia, p. 205.
Pinacoteca di Bologna, p. 104, in *nota*, p. 107, in *nota*, p. 248, in *nota*, p. 257, in *nota*, p. 261, p. 310, p. 313.
Pinacoteca Vaticana, p. 112, p. 263, in *nota*, p. 294, p. 301, p. 323, anche in *nota*, p. 326-327, anche in *nota*, p. 329, p. 336-337, p. 375, anche in *nota*, p. 412.
Pourtalis (Conte), di Berlino, p. 397.
Prayer *Carlo*, a Milano, p. 82.
Principessa *Carlo* di Darmstadt, p. 425, in *nota*.
Raccolta della Regina di Sassonia, p. 109, in *nota*.
Raccolta Torrigiani in Firenze, p. 207, p. 357-58, p. 360.
Raccolta di Lilla, p. 224, in *nota*, p. 337, in *nota*, p. 347.
Raccolta Malcolm a Londra, p. 263, in *nota*.
Raccolta di quadri Tadini a Lovere, p. 379, in *nota*, p. 409. in *nota*.
Raccolta Cereda Bonomi a Milano, p. 413, p. 423, in *nota*.
Raccolta Schoenborn a Pommersfelden, p. 420, in *nota*.
Raccolta di disegni della Biblioteca Corsini a Roma, p. 355, in *nota*.
Raimondi Marcantonio, p. 260,
Recanati, p. 38.
Refettorio della Chiesa di S. Maria delle Grazie in Milano, p. 422, in *nota*.
Rimini, p. 274, in *nota*.
Roma, p. 34, p. 42.
Sagrestia del Duomo di Bergamo, p. 182, in *nota*.
Sagrestia della Chiesa di Sant'Andrea a Mantova, p. 402.
Sagrestia dei Canonici del Duomo di Messina, p. 398, in *nota*.
Sagrestia delle messe del Duomo di Messina, p. 398, in *nota*.
Sagrestia della Chiesa di Palazzuolo all'Oglio, p. 409, in *nota*.
Sagrestia della Chiesa di S. Pietro a Perugia, p. 325.
Sagrestia di S. Pietro a Roma, p. 263, in *nota*.
Sagrestia del Duomo di Urbino, p. 310, p. 332-33.
Sagrestia della Chiesa del Redentore, a Venezia, p 182, in *nota*, p. 383.
Sagrestia della Salute in Venezia, p. 45.
Sala del Palazzo Ridolfi a Verona, p. 233.
Salting, a Londra, p. 112.
Saronno, p. 423, in *nota*, p. 448.
Scala del Quirinale, p. 263, in *nota*.
Scuola del Santo a Padova, p. 27, in *nota*, p. 30 *id.*, p. 163.
Stanza del Conservatore nella casa dei Trovatelli in Firenze, p. 206.
Stanza dell'Opera del Duomo in Siena, p. 340.
Strozzi Marchese a Ferrara, p. 113, p. 250.
Terni, p. 329.
Torino, p. 452, in *nota*.
Trento, p. 411, in *nota*; (*Castello*) p. 415.
Urbino, p. 205, p. 264, in *nota*. p. 274, in *nota*.
Val Camonica; p. 415.
Valsesia, p. 452, in *nota*.
Varallo (*Cappella*), p. 451, in *nota*, p. 452 *id.*, p. 458.
Venezia, p. 34.
Vercelli, p. 452, in *nota*.
Verona, p. 411, in *nota*.
Wallace sir Riccardo, a Londra, p. 91, in *nota*.
Zir (Signor) a Napoli, p. 392.

INDICE

Due parole di dichiarazione dell'Editore . . . . . Pag. I
Prefazione . . . . . » III

I.

MONACO.

1. I veneziani . . . . . » 13
2. I lombardi . . . . . » 57
3. I toscani . . . . . » 67
4. Gli umbri . . . . . » 71
5. Disegni di maestri italiani nel gabinetto delle stampe . . . . . » 81

II.

DRESDA.

1. I Ferraresi . . . . . » 101
2. I veneziani . . . . . » 139
3. I lombardi . . . . . » 203
4. I toscani . . . . . » 205
5. La scuola romana . . . . . » 217
6. I disegni dei maestri italiani nel così detto gabinetto di stampe in rame . . . . . » 223

III.

BERLINO.

I lombardi . . . . . » 421

ERRATA-CORRIGE

A Pag. 393: un ritratto maschile dell' anno 1474 invece di 1464.

A Pag. 418: catalogo *o* di S. Maddalena, come chiamavasi prima ecc. ecc.

A Pag. 436: della penna *non* vanno come ecc. ecc.

H

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 004636533